LA TRADICION CLASICA

II

Gilbert Highet



Lengua y estudios literarios

REIMPRESIÓN • 1996

LA TRADICION CLASICA

Gilbert Highet

Todo libro en que se pueden encontrar nuevos intereses y nuevas ideas está vivo aunque se haya escrito hace muchos siglos. Comprender esto equivale a abrir un universo más vasto ante nuestro espíritu. La diferencia entre un hombre educado y un hombre sin educación es que éste vive sólo para el momento, leyendo su periódico y viendo la última película, mientras que el hombre educado vive en un presente muchísimo más vasto, en esa eternidad vital en que los salmos de David y los dramas de Shakespeare, las epístolas de San Pablo y los diálogos de Platón hablan con el mismo encanto y la misma fuerza que los hicieron inmortales en el instante en que se escribieron.

El presente libro se ha escrito con la finalidad de mostrar cómo la historia de gran parte de la poesía y de la prosa más excelentes que se han escrito en las naciones occidentales constituyen una corriente continua que avanza desde su fuente en Grecia hasta el día de hoy.

También podría considerarse este hecho como un continuo proceso de educación. La civilización grecorromana no murió con la caída del Imperio. Sus lecciones fueron distintas según las épocas. Al principio, nos contó mitos y leyendas. Después, cuando las naciones empezaron a crecer, les enseñó la lengua y les enseñó ideas filosóficas sobre las cuales pudieran ejercitar su espíritu. Estos fueron sus principales dones durante la Edad Media. En el Renacimiento les dio esquemas literarios mediante los cuales pudieran expresar las nuevas ideas, y así desató una inundación de tragedias y comedias, odas, ensayos y elegías, epopeyas y sátiras.

Las naciones maduraron, se hicieron conscientes de sí mismas no sólo en cuanto agrupamientos humanos sino en cuanto partes de Europa y herederas de la historia. Entonces les enseñó lecciones políticas, y las naciones comprendieron de nuevo lo que significaba la *república,* ideal romano, y la *democracia,* creación griega.

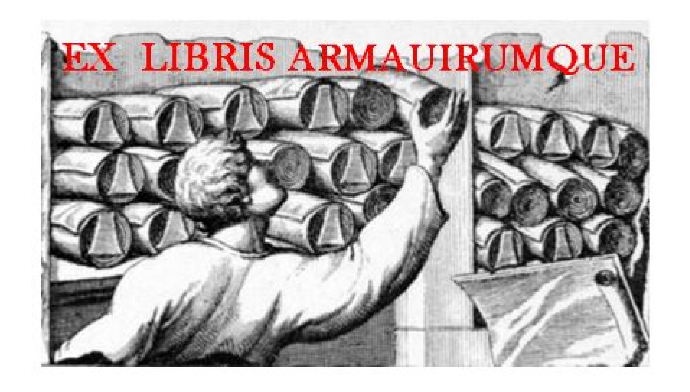
En esa última etapa de la evolución de nuestras literaturas, nos hemos vuelto una vez más a escuchar las leyendas. Como un hombre que recuerda un cuento que le contaron en su infancia y percibe en él de pronto un profundo significado, así nosotros repetimos ahora los mitos griegos, y vemos que a menudo son la única iluminación de muchos oscuros rincones del alma humana, y encontramos en ellos múltiples sentidos de vital importancia.

GILBERT HIGHET

LA TRADICION CLASICA

Influencias griegas y romanas en la literatura occidental

II





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1949
Primera edición en español, 1954
Tercera reimpresión, 1996

Traducción original:
The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-2433-5 (Tomo II)
ISBN 968-16-2479-3 (Obra completa)

Impreso en México

XV

NOTA SOBRE EL BARROCO

En el término "barroco" se suele ver un derivado del español *barrueco* o del portugués *barroco,* palabras que significan 'perla irregular'. Una perla regular es una esfera perfecta; una perla irregular es una esfera que se prolonga y se estira en un punto, hinchándose y casi quebrándose, pero sin estallar hecha pedazos. Así, "barroco" significa 'belleza comprimida pero a punto de romper sus barreras'.[1]

[1] La etimología de la palabra "barroco" que aquí exponemos es la que se ha aceptado durante largo tiempo, la que se encuentra, por ejemplo, en el *Oxford English Dictionary.* El primero que asoció las palabras *baroque* y *barrueco* fué Gilles Ménage en su *Dictionnaire étymologique de la langue françoise* (1694); en 1755 la adoptó Winckelmann en sus *Sendschreiben.* Pero hay otra etimología, propuesta por Karl Borinski en *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,* vol. I, *Mittelalter, Renaissance, Barock,* Leipzig, 1914 *(Das Erbe der Alten,* vol. IX), pp. 303-304 —a Borinski debo las referencias a Ménage y a Winckelmann— y por Benedetto Croce en su *Storia della età barocca in Italia,* Bari, 1929 *(Scritti di storia letteraria e politica,* vol. XXIII), pp. 20-40. Estos dos autores derivan la palabra de *baroco,* término mnemotécnico de la lógica escolástica que designa un tipo de silogismo que se empleaba para apoyar argumentos traídos por los pelos. Frases como *argomento in baroco,* observa Croce, se fueron difundiendo hasta que finalmente la gente acabó por decir *discorsi barocchi* dando a entender 'razonamientos extravagantes o capciosos', y la palabra vino a significar 'extremadamente ingenioso', 'extraordinariamente intrincado'. Borinski (*op. cit.,* pp. 199-200) persigue la huella de este significado hasta llegar a Baltasar Gracián (que, en su teoría de la "agudeza", habla de los "argumentos conceptuosos", de la "ingeniosa ilación", de la "consecuencia extravagante y recóndita"), y relaciona toda esta tendencia con el conceptismo, la búsqueda de conceptos intelectualmente elaborados hasta el extremo que fueron ya frecuentes en el Renacimiento, pero que llegaron a ser una verdadera plaga en la época que le sucedió. Estaría, en consecuencia, íntimamente emparentado con el empleo de "metafísico" en la literatura del siglo XVII.

Esta etimología, a pesar de tener una connotación intelectual más bien que estética, como la que se da en el texto, presenta sin embargo, en gran medida, el mismo significado fundamental de *tensión.* Quiere decir que la razón domina, pero que se la ha empujado a un extremo remoto, hasta perder casi el equilibrio. Este significado harmoniza también con la descripción de la tensión barroca que se ofrece en el texto, pues la idea de barroco no es única y monolítica, sino dual: o 'belleza que casi quiebra la superficie de la esfera', o 'inteligencia empujada por la fantasía hasta un extremo extravagante'.

La palabra tuvo al principio un sentido peyorativo, muy cercano de

El arte del Renacimiento es la perla perfecta. El arte de los siglos XVII y XVIII, durante el período que media entre el Renacimiento y la época de las revoluciones, es la perla barroca. El significado esencial de la palabra es la interacción de fuertes emociones y frenos sociales, estéticos, intelectuales, morales y religiosos más fuertes aún. Lo que solemos ver ahora en la literatura y en el arte barrocos es su solemnidad, su simetría y su frigidez. Lo que los hombres y mujeres de la época barroca veían en ellos era la tensión creada por una ardiente pasión y un dominio firme y frío. Esta pugna se manifiesta hasta en la vida y en el carácter de aquellos hombres. El propio Rey Sol resumía en sí mismo el conflicto cuando huía de la voluptuosa Montespan para caer en brazos de la serena y espiritual Maintenon. Macaulay expone hermosamente este dualismo en su retrato de Guillermo III de Inglaterra:

> Nació dotado de violentas pasiones y de una sensibilidad ardiente: pero el mundo no sospechaba la fuerza de sus emociones. Sus alegrías y sus penas, sus afectos y sus resentimientos estaban ocultos para la multitud tras una máscara de flemática serenidad que lo hacía pasar por el hombre más frío del mundo. Quienes le llevaban buenas noticias rara vez podían descubrir alguna muestra de gusto. Quienes lo veían después de una derrota espiaban en vano

---

'grotesco': sobre sus connotaciones alemanas véase J. Mark, "The uses of the term *baroque*", en *Modern Language Review*, vol. XXXIII, 1938, pp. 547-563. La extensión del término *barroco* para denotar de manera general el arte y el pensamiento ambiciosos y solemnes del siglo XVII y principios del XVIII es muy reciente. Hay un buen estudio de algunas de sus principales significaciones en W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlín, 1921. Ningún estudio de este tema sería completo sin el estupendo artículo sobre la historia del término y su rápida expansión durante los últimos trescientos años por René Wellek, "The concept of baroque in literary scholarship", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V, 1946, núm. 2, pp. 77-109. En este mismo número del *Journal* hay valiosos artículos por W. Stechow ("Definitions of the baroque in the visual arts") y R. Daniells ("English baroque and deliberate obscurity").

Pero la comprensión intelectual del término es inútil sin la apreciación estética y sentimental. Ésta sólo puede lograrse escuchando la música de la era barroca, viendo sus obras teatrales, caminando en torno a sus nobles y graciosos edificios, estudiando su pintura y leyendo su prosa, buscando en todo ello no sólo su contenido, sino también su estilo. Los libros de Sacheverell Sitwell, *Southern baroque art* (Londres, 1924), *German baroque art* (Londres, 1927) y *Spanish baroque art* (Londres, 1931), escritos todos ellos de manera exquisita, incitan la imaginación de sus lectores. Respecto a otras obras sobre el particular véase la rica bibliografía del artículo citado de Wellek.

alguna señal de despecho. Alababa y reprendía, recompensaba y castigaba con la impasible tranquilidad de un cacique piel roja; pero quienes lo conocían bien y lo veían de cerca se daban cuenta de que bajo todo ese hielo ardía constantemente un fuego devorador. Rara vez ocurría que la ira le hiciera perder los estribos. Pero cuando montaba en cólera, el primer estallido de su pasión era terrible. Era verdaderamente temerario acercarse a él entonces. Sin embargo, en estas raras ocasiones, tan pronto como recobraba el gobierno de sí mismo, daba tan amplia satisfacción a aquellos a quienes había agraviado, que éstos se sentían tentados a desear que montara en cólera de nuevo. Sus afectos eran tan impetuosos como su ira. Cuando amaba, amaba con toda la energía de su poderoso espíritu. Cuando la muerte lo separaba de los seres que amaba, los pocos testigos de sus agonías temblaban por su razón y por su vida.[2]

Esta misma tensión caracteriza la obra de los artistas y escritores barrocos. Se la puede ver

en sus sátiras y epigramas, llenos de ponzoña pero también de cortesía;
en sus tragedias, apasionadas pero medidas con regla y compás;
en las estatuas de santas y místicas, arrobadas en éxtasis, que parecen desfallecer, que casi expiran, casi vuelan a lo alto,

[2] Macaulay, *The history of England from the accession of James II*, cap. VII, hacia el comienzo. El retrato que hace Saint-Simon del Duque de Borgoña (sobre este personaje véase *infra*, pp. 78-79) deja la misma impresión de enérgico freno impuesto sobre violentas pasiones:

Mgr le duc de Bourgogne étoit né avec un naturel à faire trembler. Il étoit fougueux jusqu'à vouloir briser ses pendules, lorsqu'elles sonnoient l'heure qui l'appeloit à ce qu'il ne vouloit pas, et jusqu'à s'emporter de la plus étrange manière contre la pluie, quand elle s'opposoit à ce qu'il vouloit faire... D'ailleurs, un goût ardent le portoit à tout ce qui est défendu au corps et à l'esprit... Tout ce qui est plaisir, il l'aimoit avec une passion violente, et tout cela avec plus d'orgueil et de hauteur qu'on ne peut exprimer... Le prodige est qu'en très-peu de temps la dévotion et la grâce en firent un autre homme, et changèrent tant et de si redoutables défauts en vertus parfaitement contraires... La violence qu'il s'étoit faite sur tant de défauts et tous véhéments, ce désir de perfection... le faisoit excéder, dans le contre-pied de ses défauts, et lui inspiroit une austerité qu'il outroit en tout.

De hecho, uno de los principales ideales de la época barroca fué el Monarca Clemente, el hombre que, como Augusto, sumaba a un vasto poder una sobrehumana bondad y un severo dominio de sí mismo. Aparece este ideal en muchas obras teatrales y en muchos tratados políticos, y fué llevado a la apoteosis por Mozart en dos de sus óperas: *La clemenza di Tito* y *Die Entführung aus dem Serail.*

pero retratadas por el artista en una postura elegante, y con sus ricas vestiduras dispuestas en pliegues muy estudiados;

en las iglesias, catedrales y palacios, solemnes y estrictamente simétricos, en que la planta, grandiosa y austera, contrasta con la gracia y delicadeza de la decoración —motivos ornamentales de flores y hojas, graciosas estatuas y bustos—, en que hay suntuosos colores, carmesí, morado y oro, columnas artificiosamente curvadas y arcos que se precipitan desde lo alto, brillante iluminación y opulentas fábricas;

en la música, en el contraste que hay entre los preludios o las tocatas de Bach, que dejan rienda suelta a la fantasía y a la emoción, y las fugas que siguen a esas composiciones y las dominan, y que son rígidamente formales y trabajadas con la disciplina de la inteligencia; y también en las cadencias de ópera, increíblemente complicadas, a lo largo de las cuales la voz del cantante, como un pájaro que lucha por huir, revoloteaba, subìa, más cada vez, se remontaba a las alturas, para luego hundirse, regresando a la tónica y a la orquesta que aguardaba, para terminar una aria pomposa.[3]

Los más grandes artistas barrocos, los que más intensamente caracterizan su época, son los siguientes:

Adam en la arquitectura;
los hermanos Asam en las artes decorativas;
Bach en la música;
Bernini en la arquitectura y en la escultura;
Boileau en la sátira y en la crítica;
Bossuet en la oratoria;
Calderón en el teatro;
Corneille en la tragedia;
Churriguera en la arquitectura;
Dryden en la tragedia y en la sátira;
Fielding en la novela heroico-burlesca;
Gibbon en la historia;

[3] El célebre eunuco Farinelli, uno de los más grandes cantantes de todos los tiempos, podía ejecutar, sobre una sola sílaba de una aria, una cadencia que abarcaba dos octavas y comprendía ciento cincuenta y cinco notas, y terminaba con un largo trino. Hay una transcripción de esta especie de obra maestra en D. J. Grout, *A short history of opera,* Nueva York, 1947, vol. I, p. 195.

Góngora en la poesía;
Gracián en el diálogo y el tratado filosóficos;
El Greco en la pintura;
Haendel en la música;
Lully en la música;
Metastasio en la tragedia en forma de ópera;
Molière en la comedia;
Monteverdi en la música;
Pope en las sátiras y en las epístolas en verso;
Poussin en la pintura;
Purcell en la ópera;
Racine en la tragedia;
Rembrandt en la pintura y el grabado;
Rubens en la pintura;
Alessandro y Domenico Scarlatti en la música;
Swift en la sátira;
Ticiano en la pintura;
Tiepolo en la pintura;
Vanbrugh en la arquitectura;
Velázquez en la pintura;
el Veronés en la pintura;
Wren en la arquitectura.

En la obra de todos estos diversos artistas, pertenecientes a tantos países, ¿qué papel desempeñó la influencia grecorromana?

En primer lugar, proporcionó temas, que van desde la trama de una tragedia hasta el minúsculo motivo ornamental de un vaso, una pared o un mueble. A despecho de la resistencia de los "modernos", Roma volvía a renacer en los suntuosos palacios, las inmensas catedrales, las largas y derechas carreteras y las ciudades geométricamente planeadas que se construyeron en toda Europa durante esa época. (Algunos de los "modernos", como el arquitecto Perrault, contribuyeron en realidad al renacimiento.) La más grande de las heroínas de Racine es una princesa griega prehistórica. El primero de los grandes poemas barrocos de Góngora habla del homérico y ovidiano Polifemo. La mejor de las óperas de Purcell tiene como asunto el amor de Dido y Eneas. La melodía más conocida de Haendel viene de una ópera cuyo tema es Jerjes. Pope y Boileau lucharon por reencarnar a Horacio en sí mismos, y en parte lo consiguieron. Gibbon consagró su vida a escribir la historia del tardío Impe-

rio romano, con ritmos y períodos que eran a su vez conscientemente romanos.

En segundo lugar, proporcionó formas: las formas de la tragedia, de la comedia, de la sátira, del retrato de caracteres, del discurso, el diálogo filosófico, la oda pindárica y horaciana y muchas otras.

Lo que es más importante, actuó como fuerza refrenadora. En cuanto tal, todos le daban la bienvenida. Los hombres y mujeres de esa época sentían los peligros de la pasión, y buscaban todos los medios adecuados para gobernarla. La religión era uno de esos medios, el más grande. El prestigio social era otro: dar libre rienda a una emoción violenta no era cosa de buen tono. No menos poderoso era el ejemplo de la moral grecorromana (del estoicismo en particular) y del arte grecorromano, con su combinación de dignidad y pureza. Raras, rarísimas veces es grotesco e innoble el arte grecorromano, mientras que el arte medieval sí suele serlo. (Compárese el castigo de los condenados en el infierno clásico con las torturas, más terribles pero a menudo bajas y sucias, de los condenados en el infierno de Dante.) Por eso su ejemplo puede ayudar a los hombres modernos a pasar por alto o menospreciar las bajezas que se ocultan en todo corazón humano, y a alcanzar la nobleza, aunque sea con el aparente sacrificio de la individualidad. Los jesuítas, esos sutiles psicólogos, sabían que, enseñada como es debido, la literatura clásica tenía que purificar el corazón y levantar el alma; y ellos llegaron a ser el más notable grupo de maestros clásicos que ha visto el mundo moderno. En una lista de los discípulos cuya inteligencia formaron con la lectura y el amor de los clásicos entraría un número y una variedad increíbles de genios: Tasso, Lope de Vega, Molière, Descartes, Voltaire...

La utilización de la literatura y las bellas artes clásicas como freno moral se hizo con buen discernimiento. Su utilización como norma estética se hizo al principio con buen discernimiento también, y después se la exageró hasta transformarlas, no en una norma reguladora, sino en una fuerza entorpecedora y paralizante. Por ejemplo, la tragedia barroca se sujetó, en nombre de Aristóteles, a cierto número de preceptos que Aristóteles nunca había concebido como tales preceptos, y, prosiguiendo el mismo movimiento refrenador, a muchos otros que lo hubieran divertido o espantado. Esta exageración es la que suele recibir el nombre de *clasicismo,* término bastante bueno en inglés, con tal que no se le tome para denotar 'el empleo de

modelos clásicos' en general.[4] Más tarde, la era revolucionaria descubriría que la literatura y el pensamiento grecorromanos pueden significar no sólo freno, sino también liberación; y cuando los revolucionarios volvieron la espalda al clasicismo de la época barroca no hacían a un lado a Grecia y Roma, sino que las exploraban más profundamente.

Por último, la literatura, la mitología, el arte y el pensamiento clásicos contribuyeron a realizar la unidad intelectual de Europa y de las dos Américas. A lo largo de los siglos XVII y XVIII los clásicos proporcionaron un reino común de imaginación y discusión en el cual podían encontrarse, como iguales, espíritus separados por la lengua, la distancia y el credo. Trascendieron las nacionalidades y tendieron puentes sobre los abismos religiosos. Tuvieron la misma función que la Iglesia católica en la Edad Oscura y la Edad Media, y suscitaron un renacimiento espiritual, y por lo mismo más duradero, de la cultura griega y romana en la forma de un imperio que congregaba las almas de los hombres occidentales.

[4] Véase el estudio que H. Peyre hace de este concepto: *¿Qué es el clasicismo?*, trad. de J. Calvo, México, 1953 (*Breviarios del Fondo de Cultura Económica*, 73). Peyre observa que en inglés, a diferencia del francés, sí se pueden emplear las palabras "clasicismo" y "clasicizar" para denotar un formalismo extremado que va más allá de cualquier cosa deducible de la literatura griega y romana.

XVI

LA TRAGEDIA BARROCA

En el campo de la poesía, la más notable de las creaciones de la era barroca (si se excluye la última de las epopeyas del Renacimiento, el *Paraíso perdido*) es un grupo de tragedias escritas en inglés, francés e italiano. Las más hermosas de estas tragedias son obra de Pierre Corneille (que escribió de 1635 a 1674), Jean Racine (que escribió de 1664 a 1677, con dos obras más tardías sobre temas bíblicos) y John Dryden (que escribió de 1664 a 1694). Hay también varias interesantes muestras aisladas, como el *Sansón agonista* de Milton, el *Catón* de Joseph Addison y la *Irene* de Samuel Johnson; hay además la larga serie de dramas en forma de ópera que compuso Metastasio; y hay, por último millares de obras mediocres ahora olvidadas, como las tragedias de Voltaire, que estarían todavía sepultadas si no las hubiese exhumado Lytton Strachey en sus *Libros y hombres*, donde las galvanizó con una mueca grotesca de vida. Todas esas tragedias están escritas en una forma que se parece muy de cerca a la de la tragedia grecorromana, y muchas —y entre ellas las mejores— están compuestas sobre asuntos tomados de la mitología griega o de la historia romana. Algunas, como la *Fedra* de Racine, van más allá y se ocupan de un tema ya trabajado por los dramaturgos griegos y romanos, y utilizan ideas que provienen de las tragedias clásicas.[1] La tragedia barroca fué eso que Oswald Spengler llama una "pseudomorfosis": la recreación, en una cultura, de una forma o actividad creada por otra cultura distante en el tiempo o en el espacio.

La tragedia barroca fué casi el más intensamente clásico de todos los géneros literarios de la época moderna. Ciertamente dependió mucho más de la literatura y de la mitología grecorromanas que la enorme masa del teatro inglés, francés y español del Renacimiento. Hubo varias razones para esto, todas ellas importantes, porque son símbolo de significativos cambios sufridos por la sociedad y por la civilización de la Europa occidental.

Los autores eran hombres más concienzudamente educados que los que produjeron la tragedia renacentista; hombres que,

[1] Véase C. Müller, *Die Phädra Racine's, eine Quellenstudie,* Leipzig, 1936.

después de acabada su formación escolar, seguían empapándose en los clásicos.

Corneille fué educado por los jesuítas, lo cual significa que poseía una preparación clásica certera y bien arraigada. Aunque fué el hombre de menos lecturas entre los tres principales trágicos, su conocimiento de la literatura antigua era muchísimo más completo que el de Shakespeare, por ejemplo: fué él quien fundó la tragedia clásica francesa adoptando las cosas esenciales y desechando los elementos no utilizables de la tragedia grecorromana. Aunque no podemos medir las dotes y las creaciones de un poeta de acuerdo con la calidad de su erudición, es interesante, sin embargo, saber que Racine era mucho más erudito que Corneille. Racine podría llamarse un consumado helenista, mientras que Corneille, como muchos de sus coetáneos, sabía mucho latín y poco griego. Por su carácter mismo, Corneille era un romano, orgulloso, sencillo, un poco inarticulado, mientras que Racine era un griego, un pensador lleno de complejidades y de sensibilidad.

Racine fué educado muy bien y con mucho cuidado por los jansenistas de Port-Royal. Lo recibieron un poco tarde, a la edad de diecisiete años, pero lograron de manera admirable hacerlo comprender y amar a los clásicos. Se dice que el joven Racine solía vagar por los bosques de Port-Royal, a solas con su Eurípides, y que llegó a aprender de memoria la *Historia etiópica* de Heliodoro.[2] Semejante hazaña parece muy improbable; sin embargo, este libro, en que se cuenta una historia de un orgulloso rey que medita el sacrificio de su hija (como en *Ifigenía)* y otra de una madrastra enamorada de su hijastro (como en *Fedra),* debió haber dejado en él una huella indeleble: el tema de una de sus primeras obras teatrales está evidentemente tomado de allí. Hemos dicho que Corneille fué el romano, y Racine el griego. Esta diferencia refleja la diferencia de su educación, pues los jesuítas no hacían gran cosa por fomentar

[2] Sobre este libro véase *supra,* vol. I, p. 261. También Shakespeare lo conoció, gracias a la traducción de Thomas Underdown. En *The twelfth night,* V, I, 121-123, el Duque se refiere a uno de sus dramáticos episodios:

Why should I not, had I the heart to do it,
like to the Egyptian thief at point of death,
kill that I love?

La estrecha relación que une a la *Historia etiópica* con la *Fedra* de Racine se expone muy bien en el ensayo de G. May, "Contribution à l'étude des sources grecques de *Phèdre*", en *Modern Language Quarterly,* vol. VIII, 1947, pp. 228-234; también en la *Andrómaca* y en otras tragedias racinianas hay ecos de la novela de Heliodoro.

los estudios helénicos, mientras que los jansenistas se especializaban en ellos. Es curioso ver cómo los trágicos del mundo moderno, que habían empezado a comprender la tragedia clásica a través del último de todos los poetas trágicos, Séneca, se fueron abriendo paso, poco a poco, desde el estuario hasta la fuente, desde el romano hasta los griegos. La *Medea* de Corneille, una de sus primeras obras, es la única tragedia barroca francesa que proviene de Séneca, y, excepto en las tragedias latinas escritas por dramaturgos jesuítas, la influencia de Séneca pierde terreno rápidamente durante este período. Pero ni el mismo Racine penetró más allá de Eurípides en la exploración de las fuentes griegas de la tragedia.

Un solo poeta de la era barroca conoció y asimiló a los tres trágicos griegos: fué John Milton, que nos dejó una tragedia sobre un héroe semejante a él mismo, un hombre ciego y rodeado de filisteos. El *Sansón agonista,* a diferencia de todos los demás dramas de la era barroca, es una recreación pura de la tragedia griega. Como el *Paraíso perdido,* funde la emoción y la técnica clásicas con el pensamiento hebreo y cristiano. Su paralelismo con la vida de Milton y con la aparente derrota de la causa que él defendía es muy claro; pero, con todo eso, es una tragedia muchísimo menos contemporánea por su sentimiento que las que escribían dramaturgos profesionales como Corneille y Dryden. Es también menos dramática, y muchísimo menos vigorosa que las de sus modelos griegos.[3] Los conflictos son menos apremiantes, y los personajes secundarios más desvaídos que en el *Prometeo encadenado* de Esquilo (que fué el principal modelo de Milton), y hay en Sófocles una sutileza que mal podía lograr el inglés. Aunque la concepción de su tragedia es majestuosa, aunque la caracterización de Sansón, en particular, es verdaderamente grandiosa, y aunque hay varios discursos y coros preñados de poesía inmortal, la obra se escribió para el

[3] Sobre Milton y los griegos hay una buena monografía por W. R. Parker, *Milton's debt to Greek tragedy in "Samson Agonistes"*, Baltimore, 1937. Parker observa que es imposible definir la deuda precisa de Milton para con alguno de los tres trágicos en especial, pues supo asimilar completamente lo que había aprendido en ellos. Según la hija de Milton, su trágico predilecto fué Eurípides. Ciertamente cita muy a menudo a Eurípides en sus escritos no dramáticos; sin embargo, fué Esquilo quien evidentemente suministró el modelo para Sansón, así como algunos aspectos de la técnica, por ejemplo el mantener a un actor solo en la escena a lo largo de casi la mitad de la tragedia. En otras cosas —como el papel del coro, el empleo de la ironía, la naturaleza del desenlace— cree Parker que Milton siguió principalmente a Sófocles.

estudio y no para las tablas, de manera que carece de la tensión del teatro griego, y de todo teatro verdadero.

John Dryden se educó en la escuela de Westminster y en el Trinity College de Cambridge. Tanto el estilo de sus prefacios y obras en prosa como las frecuentes citas que hay en ellas, hechas sin ninguna afectación, demuestran su familiaridad con la literatura antigua y su profundo amor a ella. Sus traducciones de los clásicos romanos y griegos son de una pureza rara en cualquier época, y de una multiplicidad de géneros que muy pocos eruditos profesionales podrían igualar ahora.

Samuel Johnson, como Corneille, fué un helenista mediocre, pero en cambio excelente latinista. Leyó por sí solo infinidad de obras en la librería que tenía su padre; poseía ya una seria educación en el momento de llegar a Pembroke College, en Oxford, y antes de terminar sus estudios tradujo en verso latino el *Mesías* de Pope. Uno de los primeros de sus muchos planes literarios fué editar los poemas de Policiano, el gran humanista del Renacimiento, y escribir una historia de la poesía latina moderna; y fundó su reputación con una adaptación de la *Sátira III* de Juvenal.

Joseph Addison estudió en Charterhouse, y después en Oxford, donde fué miembro de Magdalen College y escribió admirables versos latinos. Entre los primeros trabajos que realizó en el campo de los clásicos se cuentan una traducción del cuarto libro de las *Geórgicas* de Virgilio y un *Ensayo sobre las medallas* escrito, con fervor de anticuario, durante un viaje por Italia.

En cuanto al fenomenal Metastasio (1698-1782), baste decir que tradujo la *Ilíada* en verso italiano a los doce años y escribió una tragedia original a la manera de Séneca a los catorce.

Esa masa de erudición se manifiesta no sólo en las obras teatrales que esos hombres escribieron, sino también en sus obras en prosa: el *Ensayo sobre la poesía dramática* de Dryden, los *Tres discursos sobre el poema dramático* de Corneille, los cuidadosos comentarios de Racine sobre Píndaro y Homero, los ensayos de Addison sobre Milton, y la soberbia *Areopagítica* de Milton.

Pero el público, aunque mejor educado que el del Renacimiento, no poseía, ni con mucho, la excelente educación de sus poetas. Pocas de las damas, cuyo gusto tenía tanto que ver con el buen éxito de una obra teatral, conocían a los clásicos. Pocos de los caballeros eran algo más que aficionados de la erudición, como Charles Perrault, y el campo de sus lecturas era limitadí-

simo. La tragedia barroca no es el primer género literario, ni el último, en que la influencia clásica ha llevado a la adopción de normas artísticas demasiado elevadas para un público contemporáneo.

Pero, por otra parte, el público distaba mucho de ser extraño a aquellas obras. La sociedad había perdido ya muchas de las cualidades vívidas, vitales, del Renacimiento; pero en cambio había adquirido, o conservado y enaltecido, las cualidades más apropiadas para saber aplaudir y estimular el nuevo estilo de teatro. En Francia, y en menor medida en Inglaterra, Italia y otros países, la sociedad se hacía ahora mucho más urbana. Por vez primera desde la caída de Roma, las sociedades de la Europa occidental se organizaban en torno a grandes capitales, cada una con una corte real en su centro. Donde no existían tales ciudades, era necesario crearlas: así los monarcas prusianos crearon a Berlín, y Pedro el Grande levantó a San Petersburgo como gran ciudad y la constituyó en centro de su gobierno. Las clases ociosas de estas ciudades suministraban un público ávido y permanente para los dramaturgos.

La grandeza era el ideal de la Europa occidental. Fué una época de despliegue de magnificencia. Lo vemos en la arquitectura: no sólo los grandiosos edificios, como Versalles y Blenheim, sino también los jardines artificiosos y simétricos, los vastos parques, los sectores íntegros de ciudades, y hasta las ciudades enteras que se levantaban en una escala hasta entonces sin ejemplo, y que recordaba mucho a Roma. Lo vemos en las artes decorativas. La majestuosa concepción, las dimensiones mismas de la Galería de los Espejos en Versalles habrían causado vértigo a un príncipe del Renacimiento. Es también lo que aparece en el ceremonial social y diplomático, lo que aparece en el traje, agobiado de accesorios puramente ornamentales, como pelucas, encajes y espadines. Se manifiesta asimismo en la música: fué la gran época del órgano, en que el contrapunto de Bach levantaba un Versalles invisible a la gloria de Dios, y fué la época de los enormes coros cuidadosamente educados. Se manifiesta, por último, en el concepto del teatro: la dirección, el decorado y el vestuario llegaron a un grado nunca sospechado de refinamiento y de opulencia. En nuestros días nos inclinamos a pensar que, tras toda esta magnificencia, bajo aquellas pelucas y aquellas insignias cuajadas de brillantes, los hombres eran cáscaras hueras. Algunos lo eran; pero allí están las cartas, las memorias y los retratos de la época para mostrarnos que muchos sufrían aún y sentían hondamente las cosas, quizá con mayor in-

tensidad todavía a causa de las represiones mismas que los rodeaban. Fué una combinación de grandeza formal y de apasionadas emociones lo que hizo que la tragedia y la ópera, con todas sus convenciones, fuesen la expresión más fiel de la era barroca. (Siempre estrecho, el parentesco entre la tragedia y la ópera se hacía ahora más estrecho aún. Dryden colaboró con Purcell en la composición del *Rey Arturo.* De las obras de Metastasio apenas se puede decir que sean menos buenas cuando se las considera como puras tragedias que cuando se cantan como óperas. El compositor franco-italiano Lully colaboró muy de cerca con Molière, y él mismo sentía que su obra estaba ligada con la de los autores teatrales: "Si queréis cantar como es debido mi música —solía decir—, id a oír a la Champmeslé": ésta fué una popularísima actriz de la Comedia francesa, que había recibido lecciones de dicción y actuación de Racine en persona.)

La tragedia barroca fué, en sus tiempos, objeto de enorme admiración. Sus actores y actrices, lo mismo que los grandes virtuosos del canto, elevaron casi el arte escénico a la dignidad de una profesión. Sus conquistas en la planificación y en la dirección teatrales no han sido igualadas aún. Produjo varias interesantes discusiones críticas, un puñado de maravillosas obras teatrales, y en ellas muchos pasajes de gran belleza. Pero ¿podemos decir que haya sido un verdadero triunfo? ¿Podemos decir que esté en el mismo plano que la tragedia griega o que el teatro del Renacimiento?

Evidentemente, no. No se puede decir eso de la tragedia barroca considerada globalmente. En Francia, los trágicos del siglo XVII compusieron obras teatrales mejores que cualquiera de los dramaturgos *franceses* del Renacimiento; pero debemos tener en cuenta la tragedia, no de un país, sino de toda la época. No sólo no consiguió este género producir un número suficiente de obras buenas para compensar la enorme masa de obras malas que de él nacieron; no sólo son muy pocos los productos de la tragedia barroca que siguen en las tablas hasta nuestros días, sino que sus propios poetas, desde Metastasio hasta Dryden, abandonaron el teatro antes de terminar su vida de escritores, y se hundieron en un silencio a través del cual se adivina un sentimiento de fracaso.

Dos razones se pueden aducir para explicar este fracaso. La primera es de orden social y cultural, la segunda de orden estético; pero están en relación la una con la otra.

Desde el punto de vista social y cultural, el error de los trá-

gicos barrocos fué haberse dirigido a un público demasiado cerrado, y haber limitado todavía más ellos mismos ese público. El teatro más grande se ha dirigido casi siempre a un extenso sector de la nación que le da nacimiento, y de ese hecho ha sacado su fuerza. Pero esto no quiere decir que no pueda tener un tono aristocrático. Casi siempre lo tiene, pero se dirige a la clase media y a veces también a la clase de los trabajadores; y lo que le da su verdadera fertilidad es un numeroso público letrado y dotado de buen gusto. Pero el público de la tragedia barroca —excepto por lo que toca a la ópera italiana— se limitaba a las clases más altas, las de "la corte y la capital", y no a todas ellas.[4] Y sus argumentos estaban en un plano social todavía más elevado, pues la acción transcurría entre príncipes, reyes, emperadores y sus leales cortesanos. Se ha sugerido que esto se debe a una equivocada interpretación o a una exageración del consejo de Aristóteles, que dijo que sólo las acciones de grandes hombres deberían constituir asuntos de tragedias, pero es más natural ver en ello un reflejo de la estructura monárquica de la sociedad. Y no se puede decir que, a pesar de esto, los problemas de la tragedia barroca sean siempre problemas universales. Por el contrario, muchos de los argumentos se refieren a las luchas dinásticas de monarcas autocráticos. Consideremos la *Ifigenia* de Racine. Es cierto que algunos padres sacrifican la felicidad de sus hijas, y en esto sí es universal el problema; pero poquísimos padres tienen que resolver si han de matar a sus hijas porque así lo exige una operación política y militar. El *Aureng-Zebe* de Dryden se basa en una complicada historia de intrigas palaciegas y luchas por el poder en la corte del Gran Mogol, y cada uno de los personajes principales lleva a sus espaldas un séquito de fieles servidores o un ejército privado.

La erudición de que hacen gala los dramaturgos barrocos les enajenaba también a una parte de su público. Aunque sus obras rara vez son pedantescas, presuponen un conocimiento de los clásicos más extenso y profundo que el que poseían algunos de los hombres y casi todas las mujeres en los públicos aristocráticos. La poesía escrita por eruditos tiene la inevitable debilidad

[4] Sobre el número de personas que asistían al teatro en el París del siglo XVII hay un cálculo en la monumental obra de H. C. Lancaster, *History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore y París, 1929-1942, reseñada por J. Lough en *French Studies*, vol. I, fasc. 2 (abril de 1947). Lough cita una observación que hacía Voltaire en 1733, diciendo que eran menos de cuatro mil los habitantes de París que tenían el hábito de ir al teatro; y calcula el público regular de la Comedia francesa entre diez mil y diecisiete mil personas.

de crear, aun cuando sea excelente, un sentimiento de malestar y aun de resentimiento en aquellos que no poseen educación clásica. En el fondo, la pugna que se manifiesta bajo este sentimiento es la pugna que existe entre el arte como educación y el arte como pasatiempo. La mayor parte de los espectadores de la tragedia barroca sentían, al ver un drama clásico, que era elevado, pero que estaba en peligro de hacerse pedante. Philippe Quinault, con sus dramas líricos, y Thomas Corneille, cuyo novelesco *Timócrates* cosechó en su época los más ruidosos aplausos, fueron en realidad más populares que el gran Pierre Corneille y el sutil Jean Racine.

La segunda razón del fracaso de la tragedia barroca, la razón de orden estético, es algo muy peculiar. Los críticos modernos no suelen comprenderla bien. Tienden a creer que los trágicos de los siglos XVII y XVIII estaban entorpecidos y limitados por su obediencia a los preceptos griegos y romanos de la forma. Pero la verdad es que se impusieron a sí mismos limitaciones muchísimo más complejas, muchísimo más rígidas que las que pudieran deducirse, aun remotamente, del teatro clásico.

Estas limitaciones no eran tanto una reproducción de las convenciones de la escena grecorromana cuanto una reacción contra las extravagancias del teatro renacentista. La época barroca desdeñaba el teatro del Renacimiento y lo acusaba de mal gusto: veía en él tramas desaforadamente confusas, episodios increíbles, bufonadas vulgares, discursos disparatados, personajes excéntricos e imposibles; veía una moral ultrajante, chistes obscenos, torturas, escenas lascivas y traiciones; veía también inverosimilitudes que eran un insulto, no sólo para la erudición, sino para el simple sentido común, como cuando un criado de Macbeth (que vivió hacia el año 1055) hace chistes absolutamente modernos acerca del Londres isabelino. Pero, lo que es más importante, las convenciones barrocas eran restricciones *sociales*. Escribir una buena obra teatral es crear una obra de arte. Guardar el decoro —las *bienséances*— es conformarse a un código social aristocrático. El dramaturgo barroco tenía que hacer una y otra cosa. No podía realizar la primera sin doblegarse a la segunda. En cuanto a sus logros artísticos, podían dividirse las opiniones; pero si su obra quebrantaba las normas sociales, la condenación era segura. Su tarea, pues, era excesiva e innecesariamente difícil: y, excepto para los más grandes genios, y no pocas veces para ellos mismos, imposible.

Una de las principales limitaciones sociales que embarazaban la obra de los dramaturgos barrocos era la regla que prohibía

el empleo de palabras "bajas". Si esto hubiera significado el huir de palabras obscenas o repulsivas, habría sido una limitación posible de aceptar. (Aquí entraría la condenación de la frase de Hamlet

Pondré estas tripas en el otro cuarto,[5]

de gran parte de los reproches que hace a su madre,[6] y de muchos notables pasajes no sólo del teatro, sino de otros géneros de poesía, como por ejemplo la sátira romana.) Los poetas trágicos y épicos griegos y romanos evitaban también, por regla general, semejantes palabras, si bien Homero y Esquilo, Séneca y Lucano se permiten emplear una o dos para conseguir efectos especiales. Pero en la era barroca el vocabulario estaba sujeto a unas limitaciones que los grandes clásicos nunca hubieran imaginado necesarias, pues se excluían sistemáticamente las palabras propias de los oficios manuales. El Doctor Johnson censuraba la tremenda invocación de Lady Macbeth:

¡Ven, espesa noche,
y el humo trae más negro del infierno,
que no vea mi cuchillo lo que hace! [7]

diciendo que un cuchillo era "instrumento empleado por carniceros y cocineros para los usos más bajos".[8] Shakespeare sabía muy bien que lo usaban los carniceros. Sin embargo, no pensaba que Lady Macbeth dijese algo indigno de una reina al pronunciar esa palabra. Racine mismo reconocía que en esto la lengua de sus contemporáneos era mucho más reducida que la de los poetas grecorromanos, a quienes no parecía hiriente escuchar palabras como "vaca" o "perro".[9]

[5] *Hamlet,* III, IV, 212:

I'll lug the guts into the neighbour room.

[6] *Hamlet,* III, IV, 91-94:

Nay, but to live
in the rank sweat of an enseamed bed,
stewed in corruption, honeying and making love
over the nasty sty!
O, speak to me no more.

[7] *Macbeth,* I, V, 51-53:

Come, thick night,
and pall thee in the dunnest smoke of hell,
that my keen knife see not the wound it makes!

[8] Samuel Johnson, en *The Rambler,* 26 de octubre de 1751.

[9] Véase *supra,* vol. I, pp. 426-428.

El lector que compara el teatro barroco con las tragedias de los griegos o de los isabelinos observa otra extraña limitación: la carencia de imágenes vivas y fuertes. A veces puede atribuirse esto al afán de evitar las palabras condenables: por ejemplo, la imagen en que Esquilo se refiere a la flota griega que asedia a Troya y la compara con un águila que apresa en sus garras una liebre preñada[10] hubiera sido imposible en los siglos XVII y XVIII. Otras veces podría deberse al deseo de no incurrir en las extravagancias del Renacimiento, o bien al propósito de concentrarse completamente en el carácter y en las emociones de los personajes. Con todo, aun las metáforas que aparecen son, una y otra vez, frases hechas y repetidas hasta el cansancio —*ceño nublado, ternuras heladas,* etc.—, y de vez en cuando una imagen estupenda resulta tener en realidad poca fuerza imaginativa, y ser simplemente una pesada mezcla de dos metáforas consagradas. Una *llama coronada* es una idea extraña y evocadora, que podría venir de Dante; pero en Racine significa únicamente 'amor triunfante'.[11]

Por otra parte, también la versificación de las tragedias barrocas estaba estrictamente legislada, como nunca lo estuvo en la tragedia griega, en la latina o en la renacentista. Tiene, sí, sus virtudes: concentración y tensión. Pero nunca permite a un personaje hacer un gran discurso, largo, rico y continuo, con esa emoción que brota y se hincha y retrocede y se lanza de nuevo hacia arriba. Aquí cada verso tiene que vacilar al llegar a la cesura que lo divide en dos, y hacer una pausa al final, y una pausa mayor al final del pareado. Los trágicos ingleses son, en líneas generales, más libres que los franceses, pero todavía menos flúidos que sus predecesores. En francés hay otra ley que acatar. A cada pareado de rima "masculina" tiene que seguir un pareado de rima "femenina", de modo que todo discurso largo queda cortado, para el oído del oyente, en simétricas porciones de cuatro versos. Es increíble cómo los dramaturgos consiguieron producir tan vigorosos efectos con semejante versificación. Es un vehículo espléndido para expresar los rápidos cambios de propósito y la pugna de motivos (con tal que estén claramente comprendidos y descritos) dentro del espíritu de un personaje, y para reproducir el rápido toma y daca de un altercado; pero nunca puede levantarse a las alturas de la retórica

[10] Esquilo, *Agamemnón,* 109 *ss.*

[11] Racine, *Iphigénie,* I, II:

Et Pâris, couronnant son insolente flamme,
retiendra sans péril la sœur de votre femme?

llena de fantasía que son posibles para el verso blanco que se mueve libremente, como el discurso de Clitemnestra al recibirse la señal del fuego en el *Agamemnón*, el sueño de Clarence en *Ricardo III*, el adiós de Próspero a los espíritus mágicos en *La tempestad;* y nunca puede retratar los incoherentes extravíos de un alma torturada en los umbrales de la locura, como en los soliloquios de Hamlet, o los delirios en que el rey Lear invoca al trueno para que destruya a la humanidad. En muchos pasajes se convierte en prosa pedestre, sin tener siquiera la complejidad que es posible en la prosa:

CLYTEMNESTRE: *Ma fille, il faut partir, sans que rien nous retienne,*
et sauver, en fuyant, votre gloire et la mienne.
Je ne m'étonne plus qu'interdit et distrait
votre père ait paru nous revoir à regret:
aux affronts d'un refus craignant de vous commettre
il m'avait par Arcas envoyé cette lettre ...[12]

La tragedia griega y la tragedia del Renacimiento están llenas de variadas emociones. En una y otra hay escenas de multitudes; las griegas tienen cantos y danzas corales; las isabelinas tienen interludios cómicos. En las tragedias de Séneca, de recursos más limitados que el teatro griego y que el teatro inglés, se conserva sin embargo el coro y aparecen fantasmas y furias. Comparados con todos ellos, los trágicos barrocos son monótonos, con una intensa monotonía que refleja la pequeñez de la sociedad palaciega para la cual escribían sus obras. La técnica con que compensaban esta limitación era el empleo de magníficos decorados, vestuarios y efectos escénicos; pero de todo aquello poco sobrevive en su poesía.

La simetría de la tragedia barroca era cosa desconocida para los griegos. Es virtualmente imposible adivinar quiénes eran los personajes principales y quiénes los secundarios en una tragedia perdida de Eurípides, y mucho menos en una tragedia de Esquilo. Pero cuando se han leído o contemplado unas cuantas tragedias barrocas, toda la combinación de personajes, con sus amores y sus odios cuidadosamente equilibrados, y el papel de confidentes y rivales, resulta familiar y hasta obvio.

Finalmente, las reglas. Las Unidades, sobre todo. Nunca podrá repetirse lo bastante que éstas no son leyes que hayan establecido los griegos. Muy pocas leyes había —si es que las había— que agarrotaran la imaginación de los poetas griegos. Había

[12] Racine, *Iphigénie,* II, IV.

únicamente costumbres, y las costumbres se infringían a menudo. Aristóteles dice que en un drama debe haber unidad de acción, porque en toda obra literaria debe haberla; pero muy poco se cuida de la unidad de tiempo, y menos aún de la unidad de lugar, excepto en cuanto éstas ayudan al drama. Fueron los teóricos del Renacimiento quienes establecieron por primera vez estos principios como *leyes*:[13] un personaje esencialmente segundón, el mayor de los Escalígeros, resultó ser en fin de cuentas el más influyente de todos esos teóricos; pero sus juicios (como el de la superioridad de Virgilio con respecto a Homero) no se fundaban en la opinión de la Antigüedad clásica, sino en sus propios prejuicios. Es cierto que, como ha observado un erudito de nuestros tiempos,[14] la disciplina es necesaria para el artista, y las limitaciones que un gran genio acepta y supera purifican e intensifican su obra. Pero las reglas de los pedantes barrocos fueron mucho más allá. Combinadas con la desatinada crítica que —a veces por razones puramente sociales y personales— se asestaba contra muchas grandes tragedias juzgándolas por su apariencia exterior, las reglas estorbaron al principio y finalmente redujeron al silencio a los trágicos a quienes debieron haber ayudado. Como código de leyes, estas reglas no existieron en Grecia ni en Roma. Se las extractó de algunas insinuaciones de Aristóteles, se las elaboró y exageró, y lo que les dió su fuerza legislativa no fué un precepto o un ejemplo clásico, sino el temor de la anarquía y el amor al orden social y político que fueron las ideas normadoras de la era barroca.

Tales son, pues, las razones del relativo fracaso de la tragedia barroca. La causa del fracaso no fué una "admiración excesiva de los modelos clásicos", como tampoco las "reglas de Aristóteles", sino las limitaciones sociales y políticas de aquellos tiempos. Los poetas barrocos estaban muchísimo más *limitados* que los trágicos griegos a quienes admiraban; y su clasicismo fué *incomprendido* por la mayor parte de su público. Pero a pesar de todo ejerció una influencia saludable sobre su obra. Podemos ver esto si comparamos a Corneille y Racine, en quienes fué muy vigorosa, con Dryden, autor más superficial, en cuyos dra-

[13] Véase *supra*, vol. I, pp. 226-227, un breve estudio acerca del origen de estas "leyes"; y consúltese la obra de C. H. C. Wright, *French classicism*, Cambridge, Mass., 1920 (*Harvard Studies in Romance Languages*, vol. IV), cap. VIII y IX.

[14] H. Peyre, "Las reglas", en *¿Qué es el clasicismo?*, trad. J. Calvo, México, 1953, pp. 104-117.

mas fué menos vigorosa, y si contrastamos a estos tres con la jerigonza que escribían a raudales sus menos educados contemporáneos para robarle a Madame de Scudéry los admiradores de sus románticas novelas de aventuras. Luis XIV preguntó una vez a Boileau quién era el más grande de los poetas franceses de su época. Boileau le dió un nombre. "¿De veras? —replicó Luis—: ¡Nunca lo hubiera creído!" Pero Boileau tenía razón. El mejor producto del teatro barroco vino de Francia. Era un género en que la precisión clásica de la forma es de valor inestimable, y en que los excesos de la pedantería clasicizante están excluídos por definición. Era la comedia de Molière.

XVII

LA SÁTIRA

La palabra "sátira" no tiene nada que ver con los sátiros, sino que viene de la misma raíz que "saturar", y significa una 'olla podrida', algo lleno de cosas diversas. Originalmente no tenía nada del sentido de invectiva que ahora asociamos con ella. Era simplemente un término aplicable a todo, como "revista", "miscelánea" o "farsa".[1] Imprecisa como su nombre, la sátira fué la única forma literaria inventada por los romanos; y fué un satírico romano quien le dió su sentido y su propósito modernos.

En latín hubo dos principales grupos de satíricos:

1) Los más importantes fueron los autores de sátiras en verso, que solían especializarse en la invectiva contra personajes claramente identificables u ocultos bajo disfraces transparentes. (El verso, en todos los poemas completos que han sobrevivido, es el hexámetro, el hexámetro más flexible e interesante de la literatura latina.) El descubridor de esta vena fué Lucilio (que floreció entre 150 y 102 antes de nuestra era), cuyas obras, desgraciadamente, no sobrevivieron a la Edad Oscura. Lo siguió Horacio (nacido el año 65, muerto el año 8 antes de nuestra era), que escribió al principio unas críticas bastante duras de la sociedad, y que poco a poco se fué ablandando, haciendo un ancho campo a las digresiones filosóficas y estéticas; hacia la mitad de su vida dejó de componer sátiras para escribir epístolas, que tienen un tono más tranquilo.[2] El siguiente poeta satírico romano cuyas obras se conservan es Persio (34-61 de la era vulgar), joven y rico puritano que fué admirador apasionado del estoicismo y que escribió sátiras notablemente realistas en un estilo extraño, vívido, bronco, coloquial. El último y más grande de todos es Juvenal (nacido hacia el año 55 y muerto en 130; escribió más o menos entre el año 100 y el año 130) ; Juvenal publicó las más acres y elocuentes sátiras sociales que han llegado a escribirse: sus obras mejor conocidas son la *Sátira III,* donde habla

[1] Recientemente se ha intentado derivar la palabra *satura* del etrusco *satir* (='discurso'), pero lo más probable es que provenga de *satur* 'lleno', que es la etimología a que aluden la frase de Tito Livio *impletas modis saturas* (VII, II) y la de Juvenal *nostri farrago libelli* (I, 86). La palabra *farsa,* que en latín vulgar significa 'guiso', 'olla podrida', es un término muy parecido.

[2] Sobre los poemas líricos de Horacio véase *supra,* vol. I, pp. 356-360.

de los horrores de la vida de una gran ciudad, la *Sátira VI*, ataque implacable y terrible contra las mujeres, y la *Sátira X*, sombría pero noble meditación sobre la vanidad de los afanes humanos.

2) Los otros fueron los autores de sátiras menipeas, obras en prosa, con breves interludios en verso que suelen ser parodias. Este estilo fué inventado por el filósofo cínico griego (o más bien sirio) Menipo de Gádara, que floreció hacia 290 antes de nuestra era, y que al parecer se sirvió de él para ridiculizar a ciertos filósofos adversarios suyos. Varrón (116-27 antes de Cristo), amigo de Cicerón, trasplantó ese estilo al latín, pero su obra está perdida. Sobrevive toda una sátira menipea, la *Burla sobre la muerte de Claudio* o *Calabacificación,* escrita por Séneca (nacido hacia el año 4 antes de Cristo, muerto en 65 de nuestra era), cruel pero graciosísima parodia de la deificación del viejo y baboso emperador Claudio.[3] Tenemos también un fragmento de una enorme sátira en forma de novela picaresca, los *Satirica,* obra de un amigo de Nerón, Petronio (muerto en 66 de la era cristiana);[4] pero la principal parte de ella no se descubrió hasta 1650, de modo que poca influencia ha podido tener sobre la sátira moderna.

No existía, aparentemente, ninguna diferencia esencial de función entre los dos tipos de sátira romana, si bien, a lo que podemos ver, la sátira menipea es más libre, más coloquial, menos inclinada a la seriedad y a la elocuencia que la sátira en verso.

Es posible rastrear, sobre esta forma romana, ciertas influencias griegas que siguen todavía activas en las modernas obras satíricas.

El deseo de mejorar a la sociedad y de purgar sus abusos atacando a hombres necios o malvados conocidos de todos, lo tomaron los romanos de la Comedia Vieja ateniense, cuyo único

[3] Los manuscritos dan a esta obra el título de *Ludus de morte Claudii,* pero casi todos los filólogos están de acuerdo en identificar este *Ludus* con la *Apocolocyntosis* que, según Dión Casio, escribió Séneca para pasatiempo de la corte de Nerón. "Calabaza" en griego significa también 'necio', como en español, y como *gourde* y *poire* en francés: el chiste del título es que el proceso de deificación, en vez de hacer de Claudio un dios verdadero, hace de él un necio: es una "apolocintosis" en vez de una "apoteosis". Un paralelo inglés es la *Vision of Judgement* de Lord Byron, que satiriza la apoteosis de Jorge III compuesta por Southey.

[4] El título es *Satirica* o *Satyrica,* no *Satiricon,* que es un genitivo plural dependiente de *libri.* Sobre la finalidad de esta obra y su relación con el carácter de su autor, véase G. Highet, "Petronius the moralist", en las *Transactions of the American Philological Association,* vol. LXXII, 1941, pp. 176-194.

representante sobreviviente es el brillante e intrépido Aristófanes. Es ésta una función bastante natural de la poesía. Como los romanos no tenían un teatro conveniente para realizarla, se sirvieron de la sátira (que en su origen era semidramática) para ese objeto.

Los romanos tomaron asimismo muchos recursos que los oradores callejeros de Grecia, casi siempre cínicos y escépticos, utilizaban para atraerse y mantener la atención. Estos hombres solían lanzar prédicas ostensiblemente improvisadas (llamadas "diatribas") sobre temas sacados de sus doctrinas, casi siempre sobre paradojas buenas para cautivar a una multitud; y las ilustraban y adornaban con anécdotas, pintura de caracteres, fábulas, diálogos contra opositores imaginarios, referencias tópicas, parodias de la poesía seria, chistes obscenos y frases en jerga.

Sin embargo, la seriedad moral, la violencia directa y la crueldad de la sátira son cosas más bien romanas que griegas, y se manifiestan con mayor relieve en el más romano de los satíricos.

De fines del Imperio romano nos ha quedado la obra de un satírico filosófico que escribió en prosa griega. Nació en Siria hacia 125 de la era vulgar, y su nombre es Luciano. Su tono es de divertida desilusión. "¡Señor —exclama—, qué necios son estos mortales!" Pero hay mayor blandura en su voz y mayor bondad en su pecho que la que sentimos en sus predecesores romanos. Su obra no se parece a casi ninguna de las que sobreviven de la literatura grecorromana. Constituye un puente entre los diálogos de los filósofos creadores (como Platón), la fantasía de Aristófanes y la crítica negativa de los satíricos. Luciano fué el autor griego predilecto de Rabelais. Swift se acordó quizá de sus fabulosos cuentos de viajes cuando escribió los de Gulliver; y Cyrano de Bergerac los recordó ciertamente cuando hizo su viaje a la luna. Muchos satíricos españoles —Cervantes entre ellos— emularon su ingenio y sutileza. Con descendientes tan ilustres, Luciano ha ganado el derecho a que se le aplique un título que seguramente le hubiera divertido, el de "inmortal".

Una definición de la sátira romana, en gran medida aplicable a la sátira moderna en cuanto sigue siendo una forma independiente, sería la siguiente:

> Sátira es un fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente

intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vívidas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necedades. Su esencia se resume en la palabra σπουδογέλοιον = *ridentem dicere uerum* = "decir, en chanza, la verdad".

Lo mismo que el don del canto y del baile, la necesidad de zaherir a los necios y a los bribones ha existido en todas las épocas y en todas las sociedades, bárbaras, semisalvajes y plenamente civilizadas. Aunque los hombres de la Edad Media no entendían ni la forma ni algunos de los más importantes recursos de los satíricos clásicos, escribieron sin embargo muchas obras satíricas. Algunas veces echaban a perder su material poniéndolo en hormas inadecuadas. Por ejemplo, la segunda parte del *Roman de la Rose* está llena de pensamiento satírico y de expresiones satíricas, y aun de traducciones de sátiras romanas; pero todo esto deja la penosa impresión de estar fuera de lugar, como digresiones en ese visionario relato amoroso.[5] Durante la Edad Media era más común escribir sátiras en latín que en las lenguas vulgares, evidentemente porque los letrados eran quienes más a menudo poseían una aguda inteligencia crítica, y porque los clásicos latinos les suministraban giros ya elaborados de pensamiento y de expresión. Una de las más vigorosas invectivas que se han escrito contra la corrupción moral de la sociedad es el poema *Del menosprecio del mundo,* por Bernardo de Morlaix, monje de Cluny (que floreció en 1150). La intensidad de su sentimiento y la gracia de su lenguaje hacen de este poema una obra maestra que no merece el olvido en que ha caído.[6] Pero los autores de estas obras no llegan a hacer una clara distinción

[5] Sobre este particular véase *supra,* vol. I, pp. 112 y 114.

[6] El público anglosajón conoce varios fragmentos del poema de Bernardo de Morlaix (Morlanensis) que se tradujeron al inglés y se cantan como himnos religiosos, por ejemplo *Brief life is here our portion* y *For thee, O dear, dear country,* y sobre todo *Jerusalem the golden.* Del tratado *De contemptu mundi* hay una buena edición por H. C. Hoskier (Londres, 1929). Véase también T. Wright, *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century,* Londres, 1872, estudio de otras obras de este género, una de las cuales, particularmente interesante, es el *Architrenius* de Juan de Hanville (*fl.* 1184). [Y cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, cap. VI, § 5, acerca de Bernardo de Morlaix.]

entre propósito satírico y propósito didáctico: piensan estar predicando sermones, y se pierden en largas descripciones y digresiones que debilitan la fuerza de su sátira, porque la dispersan. La sátira en lengua vulgar, durante la Edad Media, es casi siempre pasquín de cosas contemporáneas, como las *Coplas de Mingo Revulgo,* y suele estar disfrazada bajo las formas favoritas del pueblo: colección de anécdotas, como *Tyl Ulenspiegel,* o serie de fábulas de animales, como *Reynard el Zorro.*

Según hemos visto, uno de los principales efectos del redescubrimiento de la literatura clásica en el Renacimiento fué haber llevado a los hombres a entender más a fondo y con mayor precisión el carácter de los diversos tipos literarios y los métodos apropiados para cada uno de ellos, y haberles hecho comprender que echaban a perder el efecto deseado si mezclaban la sátira con otros géneros literarios que nada tienen que ver con ella: la poesía erótica, por ejemplo, o la discusión filosófica de tono elevado. Ahora los hombres veían con mayor claridad que nunca antes –gracias en parte al estudio de los satíricos romanos, en parte a la lectura de los epigramas de Marcial (que están emparentados con la sátira y en especial con las sátiras de Juvenal), y en parte a la experiencia, cada vez mayor, que iban teniendo de las sutilezas del estilo– cómo los estragos que un autor de sátiras puede causar con una estrepitosa y larga censura pueden ser más terribles aún si lo que dice es una frase epigramática, concisa, mordaz y lapidaria. Nadie ha llegado a superar a Juvenal en el arte de burilar sobre el corazón humano con vitriolo puro. Fué él quien forjó muchas frases que son ahora moneda corriente, como el célebre *panem et circenses.*[7] Toda su obra está sembrada de expresiones parecidas, de sentencias que tienen la permanencia de una gran inscripción y el sonido inequívoco de la poesía sincera y perfecta. La ironía trágica de su actitud ante la vida, y el estilo inimitable con que sabe lanzar, en tres o cuatro palabras, su comentario acerca de un problema eterno, han llegado a muchos poetas modernos cuya obra está escrita con medios absolutamente distintos. Esa influencia se puede rastrear, por ejemplo, en John Donne: la frase "una pulsera de brillante pelo en torno al hueso"[8] podría venir directamente de Juvenal. Es evidente, desde luego, en las poesías líricas de Alfred Edward Housman (que creó su reputación de erudito gracias en parte a una cuidadosa edición del texto de Juvenal). Así, en uno

[7] Juvenal, *Sátira X,* 81.

[8] Donne, *The relique,* verso 6: "A bracelet of bright hair about the bone".

de los poemas de su libro *Un muchacho de Shropshire,* recomienda a sus lectores que digieran sus amargos versos, para inmunizarse a sí mismos contra las amarguras de la vida, según hacía Mitridates, aquel rey asiático que

los venenos sin fin almacenaba
que pródiga la tierra le brindaba;
primero un poco, y más día tras día,
cataba su infernal mercadería;
y ya curtido, plácido y sonriente,
alzaba el codo y daba gusto al diente.
Arsénico ponían en los guisados,
y en la mesa lo espiaban, azorados;
estricnina en sus copas le escanciaban,
y cuando el rey bebía, ellos temblaban.
Temblaban, sí, más blancos que papel:
obraba *en ellos* el veneno aquel . . .
Como me lo contaron, tal lo dejo:
Mitridates, en fin, murió de viejo.[9]

La historia se cuenta en muchos lugares; pero fué Juvenal, en las últimas palabras de su sátira sobre las malas artes de las mujeres, quien se la dió al desventurado muchacho.[10] En otro vigoroso poema desea Housman la muerte, exclamando:

Aquí están las torturas del alma, vanas todas:
horror, escarnio y odio, indignación y miedo . . .
¿Por qué habré despertado? ¡Si durmiera de nuevo![11]

[9] Housman, *A Shropshire lad,* XLII:

. . . gathered all that springs to birth
from the many-venomed earth;
first a little, thence to more,
he sampled all her killing store;
and easy, smiling, seasoned sound,
sate the king when healths went round.
They put arsenic in his meat
and stared aghast to watch him eat;
they poured strychnine in his cup
and shook to see him drink it up:
they shook, they stared as white's their shirt:
them it was their poison hurt.
—I tell the tale that I heard told.
Mithridates, he died old.

[10] Juvenal, *Sátira VI,* 660-661.

[11] Housman, *A Shropshire lad,* XLVIII:

All thoughts to rive the heart are here, and all are vain;
horror and scorn and hate and fear and indignation—
Oh why did I awake? when shall I sleep again?

Esa *indignación,* la más constantemente poderosa de las emociones mencionadas, es la fuerza impulsora que hizo de Juvenal un poeta, como él mismo dice, y cuyo nombre inscribió Swift en su propia tumba como el peor de sus tormentos.[12]

Sin embargo, nuestro interés especial es la influencia que han ejercido directamente sobre los autores modernos de sátiras sus predecesores romanos. Lo primero que hay que observar es que el efecto de la sátira en verso fué muchísimo más decisivo que el de la sátira en prosa. Como la literatura clásica no es muy rica en sátiras en prosa, no ha habido muchos autores modernos que se sientan urgidos a emularlas; y en todo caso la forma misma parece haber sido demasiado vaga y libre para suministrar verdaderos modelos técnicos que adaptar. Por eso las sátiras modernas escritas en prosa han adoptado casi siempre la forma de algún otro género literario, inyectando en él los asuntos y el espíritu de la sátira, que es lo que en sus tiempos había hecho Luciano. Por ejemplo, los *Viajes de Gulliver* de Swift son una parodia de los relatos de viajes; su *Batalla de los libros* pretende ser una traducción en prosa de un fragmento de epopeya heroica; el *Cándido* de Voltaire es una caricatura de las novelas de viajes, lo mismo que *Der abenteurliche Simplicissimus;* la obra de Rabelais es un libro de caballerías salido de quicio, y termina con una parodia de la demanda del Santo Grial. Esto tiene la ventaja de dar gran libertad a los autores de sátiras y gran variedad a sus obras. Pero tiene la desventaja de malgastar y dispersar a menudo la vena satírica, porque la sátira viene a quedar revuelta con las actitudes y métodos peculiares de otros géneros literarios. Por eso en los tiempos modernos hay pocos autores que compongan sátiras completas en prosa; más bien tienden a escribir novelas como *Bleak House* (Dickens) y *Bouvard et Pécuchet* (Flaubert), que contienen algunos elementos satíricos sin estar enteramente penetrados de la sátira.

Uno de los más vigorosos autores satíricos modernos que han escrito en prosa es un predicador cuyos sermones presentan una interesante síntesis del espíritu de la sátira clásica, con su profundo cinismo, y del espíritu de la tradición cristiana, con su optimismo fundamental, una mezcla de muchos de los métodos empleados por los satíricos romanos y de recursos modernos, igualmente eficaces y auténticos porque unos y otros están to-

[12] Juvenal, *Sátira I,* 79. El epitafio de Swift dice así: HIC DEPOSITVM EST CORPVS JONATHAN SWIFT, S. T. P., VBI SAEVA INDIGNATIO VLTERIVS COR LACERARE NEQVIT.

mados del inagotable tesoro de la lengua del pueblo. Este autor es Abraham a Sancta Clara (1644-1709). Nacido en el seno de una familia campesina de una aldea bávara, se señaló en la escuela por su pasmosa precocidad, tomó el hábito en la orden de los agustinos descalzos, donde desarrolló sus dotes de predicador, y a una edad notablemente temprana fué nombrado predicador de la Corte imperial de Viena. En semejante puesto, cualquiera pensaría que este hombre sería un orador solemne, erudito y pomposo, como Bossuet y otros predicadores barrocos. Todo lo contrario: Abraham es serio únicamente en los momentos más serios: y entonces es de una fuerza abrumadora. Pero en los demás casos es un filósofo reidor, un ingenio brillante, que (como los predicadores filosóficos griegos) echa mano de todos los recursos posibles para atraer, interesar, encadenar y dominar a sus oyentes: equívocos, cuentos graciosos, chistes contados en dialecto, adivinanzas, parodias de poemas y de recetas médicas y aun de pasajes de libros litúrgicos, citas frecuentes de sus vastas lecturas de los clásicos y de la literatura eclesiástica, ingeniosas adaptaciones rítmicas, recursos todos que un buen hablista, como él era, podía hacer verdaderamente cautivadores y avasalladores. Sus oyentes deben haberse sentido constantemente divertidos y estimulados, y sin embargo la buena semilla estaba cayendo todo el tiempo en su corazón: quizá ésta sea la única manera de enseñar a los austríacos. Abraham es casi desconocido en nuestros días; sin embargo, Schiller imita su estilo en el sermón del fraile capuchino del *Campamento de Wallenstein,* copiado por Francesco Maria Piave en su libreto para la *Forza del destino* de Verdi. Injustamente olvidado, es un escritor brillante y de mucho nervio, una voz importante de la época barroca y, por su empleo del sistema de enseñar "diciendo, en burlas, la verdad", está sólidamente plantado en la tradición de la sátira griega y romana.[13]

[13] He aquí una muestra del estilo de Abraham, en forma de una brillante parodia antifonal del Salmo CIX. Dice que muchos, cuando cantan vísperas, están pensando en el juego de cartas de esa noche, más o menos así (*Judas der Erzchelm,* III, 103):

DIXIT DOMINUS DOMINO MEO	*heut gehen wir zum Herrn Leo*
SEDE A DEXTRIS MEIS	*heut werde ich gewinnen, das ist gewiss*
DONEC PONAM INIMICOS TUOS	*gestern hab ich verspilt drey Mass*
SCABELLUM PEDUM TUORUM	*heut wird sich das Glück kehren um*
VIRGAM VIRTUTIS TUAE	*was gilts ich werd haben figuri tre . . .*

Véase Hugo Mareta, *Ueber "Judas der Erzchelm" von Abraham a Sancta Clara* (libro sin fecha ni lugar de impresión; de hacia 1875); Theodor von Karajan, *Abraham a Sancta Clara,* Viena, 1867; K. Bertsche, *Abraham a*

La sátira en verso

Es poco lo que la mayor parte de la prosa satírica moderna debe directamente a los satíricos clásicos, con excepción de Luciano. Indirectamente, la indignación natural de sus autores ganaba mayor fuerza y mayor variedad de expresión gracias al estudio de la sátira grecorromana en general. Los autores satíricos modernos cuya obra vale la pena de leerse han sido en su mayoría buenos conocedores de los clásicos y asiduos lectores de los satíricos de la Antigüedad, y éstos los han estimulado siempre con su inmensa energía moral, impulsándolos a emular su amenidad irónica, su vigorosa brevedad, su quirúrgica economía de esfuerzo. En la España del Renacimiento hubo varios afortunados rivales de Luciano que escribieron sátiras en prosa. En primer lugar el erasmista Alfonso de Valdés (1490-1532), con su *Diálogo de Mercurio y Carón* y su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma,* y después, hacia 1535, los desconocidos autores del *Crotalón* y del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras,* obras atribuídas sin mucho fundamento a Cristóbal de Villalón. Estas y otras sátiras desataron una fecunda corriente lucianesca que culminaría en el *Coloquio de los perros* de Cervantes, donde se mezcla con la corriente picaresca.[14] Finalmente, Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), traductor de un *Diálogo de Mercurio y la Virtud* falsamente atribuído a Luciano, modeló sobre este autor su gracioso y divertido *Demócrito,* su acerado *Menipo litigante* y su sensacional *Dédalo,* cuyo asunto es un escándalo de la época.

La mayor parte de la moderna sátira en verso, por el contrario, ha sido inspirada directamente por la forma o el asunto, o por una y otro a la vez, de los satíricos latinos que escribieron en verso. Quizá sea ésta la razón de la relativa escasez de sátiras en verso en los primeros tiempos del Renacimiento, y de la ausencia de grandes poetas satíricos en los países que quedaron en parte al margen del Renacimiento, como España y Alemania.

Sancta Clara, 2ª ed., Munich, 1922. Yo no pude encontrar casi ninguna de las obras de Abraham en las librerías de diez ciudades alemanas entre 1945 y 1946. La Akademie der Wissenschaften de Viena está publicando sus obras de acuerdo con el manuscrito original (el volumen III apareció en 1945), pero son muy difíciles de conseguir.

[14] [Sobre los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés véase M. Bataillon, *Erasmo y España,* trad. A. Alatorre, México, 1950, vol. I, pp. 429-472; y sobre el *Crotalón,* el *Diálogo de las transformaciones* y la corriente lucianesca en general, la misma obra, vol. II, pp. 268-278 y 402.]

El teatro, la elegía, la oda, la poesía bucólica y la novela de la literatura grecorromana se estudiaron y se comprendieron en época bastante temprana; la primera aparición de esos géneros literarios en la literatura europea occidental sigue muy de cerca a la publicación de las primeras ediciones de los modelos clásicos respectivos. Pero la sátira es una forma difícil y excéntrica, que solía confundirse con el teatro satírico, y que no se entendió plenamente hasta que Isaac Casaubon publicó en 1605, como prefacio a su edición de Persio, una explicación de su historia y de su significado.[15]

Los italianos, que descubrieron la mayor parte de la Antigüedad clásica, descubrieron también y emularon la sátira clásica mucho tiempo antes de que Casaubon escribiera sobre ella. Está muy de acuerdo con su natural: ellos han producido muchos brillantes satíricos, que han tocado todas las teclas, desde la alta y clásica hasta la improvisadora y popular. Las más antiguas sátiras en verso de que tenemos noticia son seis poemas de Antonio Vinciguerra (1440-1502), que son reflexión moral pura. Luigi Alamanni (1495-1556) incluyó trece sátiras juvenalianas sobre las calamidades y los vicios de Italia en sus *Opere toscane*. Ariosto mismo, entre 1517 y 1531, escribió siete discursos satíricos sobre la corrupción social —patronos groseros y mujeres perversas, sacerdotes corrompidos y humanistas inmorales—, y mezcló la miel de Horacio con la hiel de Juvenal. Lo siguió Lodovico Paterno, el primero de los autores satíricos modernos que se sirvió del verso blanco. Sin embargo, el más aplaudido autor satírico del Renacimiento fué con seguridad Francesco Berni (1498-1535), que no fué imitador de los clásicos, sino que empleó formas poéticas elaboradas durante la Edad Media. Berni se señaló por sus efectos jocosos, conseguidos mediante minuciosas descripciones de lugares, objetos, aventuras y personajes increíblemente sórdidos; por sus parodias, de los poemas más ilustres a veces, como la *Comedia* de Dante, y por sus asuntos disparatados y desconcertantes, como por ejemplo un panegírico de las anguilas. Su áspera actitud realista, que traía un saludable castigo a la nobleza del Renacimiento, hipertrofiada a veces, era en realidad una supervivencia de la Edad Media.

Otro satírico en gran parte medieval fué el humanista alsacia-

[15] Gran parte del precioso comentario de Casaubon está hoy incorporado con el comentario de Conington sobre Persio, y Dryden tomó muchísimos datos de su ensayo sobre la sátira para el *Discourse concerning satire* con que prologó su traducción de Juvenal.

no Sebastian Brant (1458-1521). Nacido en Estrasburgo, recibió su educación en Basilea, donde siguió la carrera de jurisprudencia. Flúido poeta latino y fervoroso partidario del Sacro Imperio Romano, estaba, como Rabelais, con un pie en la Edad Media y con el otro en el Renacimiento. Su obra principal es *El barco de los necios,* que, publicado en 1494, llegó a tener seis ediciones durante la vida de su autor, y fué traducido a varias lenguas europeas, entre ellas el latín.[16] Es una colección difusa, sin unidad y sin plan, de breves pinturas de caracteres en que se describen y se zahieren los diversos géneros de necios que hay en el mundo. Aunque hay en ella gran número de traducciones de los satíricos latinos y de otros poetas, que demuestran que Brant conocía su asunto, es evidente que no había dominado su forma.[17] La idea misma de colocar a todos los necios en una embarcación no aparece sino hacia el final, y ni siquiera se insiste en ella. Al leer *El barco de los necios* piensa el lector en esos enormes cuadros-catálogo de Pieter Breughel en que el pintor acumula docenas y docenas de figuritas que juegan distintos juegos o que ejemplifican distintos proverbios, llenando toda la tela, sin más principio de unidad que ese común denominador, ni más límite que los cuatro lados del bastidor. Pero, así como uno puede estarse horas y horas contemplando los cuadros de Breughel, así puede uno gozar leyendo *El barco de los necios,* por sus crespas y vívidas fotografías de las maneras de una época remota.

Un clérigo escocés, Alexander Barclay, hizo en 1509 una traducción y adaptación de esta sátira, que se publicó con el mismo título; John Skelton y otros tomaron ideas de ella; y, también en 1509, Erasmo escribió su magnífica sátira latina, el *Elogio de la necedad,* donde aparece una larga procesión de necios semejantes a los que describe Brant, pero vinculados unos con

[16] En la reciente traducción inglesa en verso por E. H. Zeydel *(The ship of fools,* Nueva York, 1944), que es muy buena, merecen leerse el estudio introductorio y el comentario; hay además una útil bibliografía y los grabados originales en madera.

[17] Jacobus Locher, amigo de Brant, hizo una traducción latina de su libro, publicada en 1497 con el título de *Salutifera nauis,* y en ella incluyó (con ayuda de Brant) una lista de sus fuentes, que ha sido completada por eruditos modernos. Según Zeydel (introducción de su versión citada en la nota anterior), las principales fuentes latinas de Brant son: la Vulgata, Ovidio, la *Appendix Vergiliana,* Juvenal, Terencio y Séneca; conocía también algunas cosas de Catulo, Cicerón, Persio y Boecio, y había leído el ensayo de Plutarco *De la educación de los hijos,* y a Jenofonte y Homero, seguramente en traducciones latinas.

otros por un plan central más resistente, y tratado el tema entero con gracia e ingenio muchísimo mayores. Como Erasmo la escribió en la lengua internacional, el latín, cae fuera del campo de este libro (idea que habría divertido sobremanera al propio Erasmo).

La sátira poética en el estilo romano empezó en Inglaterra un poco tarde, porque los modelos no eran muy conocidos. El ejemplo de Alamanni movió a Sir Thomas Wyat (1503-1542) a escribir tres sátiras (publicadas después de su muerte) sobre los desengaños de la ambición y de la vida palaciega y las recompensas de la vida retirada. Se mezclan reminiscencias de Horacio, Persio, Juvenal y Alamanni, sin ninguna traza de ostentación o pedantería, en estos poemas un tanto inmaduros, pero lisos y sinceros.[18] No mucho tiempo después, George Gascoigne publicó *El vaso de acero,* primera sátira inglesa escrita en verso suelto; es una larga andanada contra múltiples especies de vicio y tontería, de la cual están igualmente ausentes la influencia clásica y el sentido clásico de la forma.[19] Después, de manera repentina, justamente antes de que Casaubon publicase su definitivo ensayo sobre la sátira, un grupito de jóvenes ingleses comenzó a escribir poemas satíricos de tono enteramente contemporáneo estimulados por el descubrimiento de la sátira romana. Su principal modelo fué un joven excéntrico como ellos —Persio—, pero, como él, tomaron también mucho de Horacio; y uno de ellos conoció y siguió a Juvenal. El más célebre es ahora John Donne, que escribió tres sátiras grotescamente retorcidas y gesticulantes en 1593, y varias otras unos pocos años más tarde. En seguida venía Joseph Hall —según su propia pretensión, el primer satírico en inglés—, que publicó seis libros llamados *Virgidemiarum,* tres en 1597 que eran de "sátiras desdentadas", modeladas sobre Horacio y Persio, y tres en 1598 de "sátiras mordaces", modeladas sobre Juvenal, con muchos ecos clarísi-

[18] A. K. Foxwell, *A study of Sir Thomas Wyatt's poems,* Londres, 1911, observa en el capítulo XI que "muy poca influencia clásica" es posible distinguir en estas sátiras; pero las reminiscencias de Juvenal y otros satíricos son bastante claras. La primera, por ejemplo, empieza con una variación de la fábula horaciana del ratón de la ciudad y el ratón del campo (Horacio, *Sátiras,* II, VI); en la segunda hay una buena adaptación de la tremenda mofa de Juvenal (*Sátira III,* 41 *ss.*):

quid Romae faciam? mentiri nescio . . .

Véanse más detalles en R. M. Alden, *The rise of formal satire in England under classical influence,* Filadelfia, 1899, pp. 52 *ss.*

[19] Sobre *The steel glass* véase R. M. Alden, *The rise of formal satire in England, op. cit.,* pp. 67 *ss.*

mos de su obra. Son buenos poemas, que adolecen sólo de una mordacidad juvenil y excesiva que resulta un poco chillante, pero que mucho tiempo después todo un Milton juzgaría apta para la sátira.[20] El *Azote de la villanía* (1598) de John Marston, ataque contra Hall y otros, fué todavía más rudo. Pero en junio de 1599 el Arzobispo de Cantórbery ordenó "que no se imprimiera en adelante ninguna sátira ni epigrama"; y así terminó el primer período de la sátira inglesa moderna.[21]

En la Francia del Renacimiento hubo varios vigorosos brotes del espíritu satírico. Ya nos hemos encontrado con el más grande de los autores satíricos franceses, Rabelais, y hemos estudiado su deuda para con los autores grecorromanos.[22] Las guerras de religión produjeron dos invectivas contra los católicos, una divertida, otra extremadamente solemne, pero ambas eficaces. La primera es la *Sátira menipea,* escrita en 1594 contra la Liga católica por un grupo de partidarios de Enrique IV. El nombre se refiere al hecho de ser una mezcla de prosa y verso, pero además lo es de lenguas: el nuncio del Papa habla en latín y en italiano. Sus muchas alusiones tópicas hacen que su interés sea más bien histórico.[23] Mucho mejor logradas son *Las trágicas* de Agrippa d'Aubigné, publicadas en 1616: afortunado intento de un genio notabilísimo de levantar el espíritu satírico a más alto nivel y de ligarlo con el espíritu heroico y divino de la épica: el poema es demasiado elevado para que podamos llamarlo una verdadera sátira.

Propiamente, el primer satírico que escribió en verso francés fué Mathurin Régnier (1573-1613).[24] Él mismo, con frases que nos recuerdan a Ronsard, alardea de eso:

> Hay un camino real, antaño muy trillado,
> y que nuestros poetas jamás han intentado:

[20] Véase esta historia en R. M. Alden, *op. cit.,* pp. 98 *ss.*

[21] Se ha sugerido que el espíritu satírico, al encontrar clausurada por este decreto su salida directa, se encaminó hacia el teatro: véase un interesante desarrollo de esta idea en O. J. Campbell, *Comicall satyre and Shakespeare's "Troilus and Cressida",* San Marino, Cal., 1938.

[22] Véase *supra,* vol. I, pp. 292-294.

[23] Véase F. Giroux, *La composition de la Satire Ménippée,* Laon, 1904.

[24] Como tantas veces sucede con los emuladores de géneros clásicos durante el Renacimiento, es difícil decidir aquí la prioridad. Según L. Petit de Julleville, en su *Histoire de la langue et de la littérature française,* vol. IV, pp. 30 *ss.,* Vauquelin de la Fresnaye publicó sus sátiras en 1605, pero las de Régnier habían estado circulando manuscritas antes de esa fecha.

siguiendo en pos de Horacio, entrando en la carrera,
me encuentro con humores de diversa manera.[25]

Es un poeta hábil e interesante, mucho mejor en la sátira que su coetáneo Donne, más conocedor de la vida, y dueño de un chispeante sentido del humor. Cinco diversos intereses se combinan en su obra, enriqueciéndola y haciéndola reflejar al mismo tiempo su carácter, su educación y su época.[26]

El más importante es su conocimiento de la naturaleza humana: fué Régnier un cortesano, un viajero y un amante versátil. Sus retratos de pelmazos, petimetres e hipócritas son predecesores de los que aparecen en las comedias de Molière.

Su filosofía es un aristocrático liberalismo, algo parecido al de Montaigne, aunque menos maduro, y que proviene en última instancia de Horacio y los epicúreos.

Conoce bien la literatura latina, y particularmente la sátira: hace citas de ella y se asimila sus ideas con libertad y naturalidad, y sin pedantería. ¿Quién podría imaginar que cuando se queja de no poder tener un cargo en la Corte porque

yo no comprendo el curso del cielo y los planetas,
ni puedo adivinar las intrigas secretas,

está traduciendo y adaptando a Juvenal?[27] Muchas de sus frases más vívidas, como

los mimados del siglo, pollos de alba gallina,

[25] Régnier, *Satire XIV*, versos 101-104:

Or c'est un grand chemin jadis assez frayé
qui des rimeurs françois ne fut oncq' essayé:
suivant les pas d'Horace, entrant en la carrière,
je trouve des humeurs de diverse manière.

[26] Estos cinco elementos que influyen en la obra de Régnier son los que distingue L. Petit de Julleville en su citado estudio.

[27] Régnier, *Satire III*, versos 121-122:

Je n'entends point le cours du ciel ni des planètes,
je ne sais deviner les affaires secrètes.

Compárese Juvenal, *Sátira III*, 42-47:

Motus
astrorum ignoro; funus promittere patris
nec uolo nec possum; ranarum uiscera numquam
inspexi; ferre ad nuptam quae mittit adulter,
quae mandat, norint alii: me nemo ministro
fur erit...

Los cortesanos gustaban mucho de esta sátira; ya la había utilizado Wyat (véase *supra*, p. 38, nota 18).

son imitaciones que hace con la misma falta de esfuerzo; y las principales ideas de sus sátiras tercera, séptima, octava, duodécima y décimaquinta están tomadas de los romanos.[28] Aunque en una ocasión dice que Horacio es "demasiado discreto" y que prefiere seguir al "libre Juvenal",[29] su carácter, con su innata pasión por las bromas amistosas y finas, lo mismo que su estilo, nos hacen pensar más bien en Horacio que en Juvenal; y en total las citas de Horacio son más abundantes.

Visitó Italia seis veces, en el séquito del Cardenal de Joyeuse, embajador de Francia en el Vaticano. Evidentemente no le agradó mucho este país, como no le había agradado a Du Bellay; pero recibió de él más estímulos. Dejaron honda impresión en su fantasía las descripciones cómicamente fotográficas que hacía Berni de personas y cosas repulsivas, y también lo estimuló la obra de un seguidor de Berni, Cesare Caporali. Su *Sátira X* es una descripción, al estilo de Berni, de una espantosa cena que al principio es como la mala comida que cuenta Horacio, pero que luego continúa con detalles como éste:

> Un famoso puchero frente a mí está plantado,
> del que moscas hambrientas escapaban a nado.[30]

La siguiente sátira es una descripción igualmente amena de un terrible aposento alquilado para pasar la noche, donde una de las personas con quienes se encuentra es una vieja espantosamente, increíblemente flaca:

[28] Régnier, *Satire III*, verso 61:

> *Du siècle les mignons, fils de la poule blanche.*

Cf. Juvenal, *Sátira XIII*, 141: "gallinae filius albae". (¿Serían los huevos de la gallina blanca los mejores de una granja, o simplemente sería ella la favorita a causa de su color?) Entre las sátiras de Régnier, la III está inspirada por la III de Juvenal; la VII por Lucrecio (*De rerum natura*, IV, 1134 *ss.*) y Ovidio (*Amores*, II, IV); la VIII por Horacio, *Sátiras*, I, IX, con citas literales; la XII más o menos por Horacio, I, IV; la XIII por Ovidio, *Amores*, I, VIII, y Propercio, IV, V, con citas de otros poemas; y la XV por Horacio, II, III. Fácilmente se pueden identificar muchas otras citas: por ejemplo, Petronio, *Satirica*, 127 *ss.*, aparece en la *Sátira XI*.

[29] Régnier, *Satire II*, 14-17:

> *Il faut suivre un sentier qui soit moins rebatu,*
> *et, conduit d'Apollon, recognoistre la trace*
> *du libre Juvénal; trop discret est Horace*
> *pour un homme picqué...*

[30] Régnier, *Satire X*, 299-300:

> *Devant moy justement on plante un grand potage*
> *d'où les mousches à jeun se sauvoient à la nage.*

y tal, que en su cabeza
se podía mirar, a través de los huesos
cómo lo que decía brotaba de los sesos.[31]

Y con incrédulo horror detalla todas las porquerías que encuentra en la habitación, entre ellas

tres dientes de difunto en pergamino envueltos.[32]

Por último, Régnier, como buen francés, pensó muchísimo acerca de *l'Amour.* Escribió sobre este tema más que ningún otro autor satírico moderno; inició un nuevo estilo incorporando con la tradición satírica temas que se encuentran en la elegía erótica latina. Es significativo ver cómo Jean de Meun, el autor de la segunda parte del *Roman de la Rose,* hizo una innovación parecida, introduciendo temas sacados de la sátira latina en algo que era fundamentalmente un poema acerca del amor ideal; y por cierto que Régnier tomó algunas de las ideas de Jean de Meun, que así, de segunda mano, volvieron a su patria original en la poesía satírica.[33]

En España, la mayor parte de los poetas satíricos del Renacimiento fueron desenfadadamente populares, y poco se preocuparon, en general, de las formas clásicas. Aunque sus temas y sus actitudes suelen coincidir con los temas y actitudes de Horacio, Persio y Juvenal, su expresión es a menudo tan decididamente individual, que es difícil presentarlos como ejemplos de la acción de la influencia clásica. De toda la literatura española del Siglo de Oro, lo más semejante a la sátira romana son quizá las *Epístolas* de los dos Argensolas; difusas pero aceradas, corteses pero penetrantes, son principalmente horacianas, aunque

[31] Régnier, *Satire XI,* 46-48:

Ainsi dedans sa teste
voyoit-on clairement au travers de ses os
ce dont sa fantaisie animoit ses propos.

Probablemente Régnier o su modelo italiano conocían la versión todavía más despiadada de esta misma idea en los *Priapea,* XXXII, 5-6, donde se habla de una muchacha flaca.

cuius uiscera non aperta Tuscus
per pellem poterit uidere haruspex.

[32] Régnier, *Satire XI,* verso 198:

Trois dents de mort pliez en du parchemin vierge.

[33] La *sátira XIII,* cuyo tema es la alcahueta "trotaconventos", está inspirada en parte en la vida contemporánea, en parte en Ovidio (*Amores,* I, VIII), en parte en Propercio, IV, v, y en parte en el *Roman de la Rose,* que a su vez (cf. *supra,* vol. I, p. 112) tomó algo de la *Sátira III* de Juvenal.

también hay en ellas notables reminiscencias de Juvenal. En las sátiras de Quevedo hay ecos de Juvenal, y a veces de Horacio; pero donde mejor se descubre la huella romana es en su estupenda serie de *Sonetos morales,* en los cuales reduce a su quintaesencia, en solos catorce versos, el contenido de una larga sátira, creando casi una nueva forma, algo que está entre la sátira y el epigrama.[34]

La mayor parte de las buenas sátiras barrocas se escribieron dentro de la tradición clásica, enriquecida con ideas tomadas de fuentes modernas y ajenas a ella. La supremacía cultural de Francia es evidente; pero no menos evidente es el vigor moral e intelectual, el superior gusto de Inglaterra.

Después de Régnier florecieron muchos poetas satíricos en Francia. No hubo ninguna discontinuidad entre Régnier y Boileau, el sucesor que lo opacaría. Hombres como Antoine Furetière y el hermano mayor de Boileau, Gilles, escribieron con perseverante mordacidad, y tal vez con violencia excesiva, durante la primera mitad del siglo XVII. Pero el más grande de todos fué Nicolas Boileau, llamado Despréaux, cuyas sátiras, modeladas muy de cerca sobre las de Horacio y Juvenal (de manera especial sobre las del primero), se publicaron en su mayor parte entre 1657 y 1667. Más tarde sacó a la luz algunas epístolas a la manera de Horacio y tres sátiras más largas que las primeras; y su hazaña de más vuelos fué su horaciana *Arte poética* y un poema heroico-burlesco cuyo asunto es una disputa eclesiástica, *El facistol* (ambas obras publicadas en 1674); pero su reputación estaba ya hecha con sus primeras sátiras, que nunca llegó a superar.

John Dryden era ya un hombre de edad madura cuando, en rápida sucesión, publicó las sátiras que lo colocan entre los mejores autores del mundo en este género. *Absalón y Aquitofel* (primera parte) apareció en noviembre de 1681; la segunda parte (debida casi toda a la pluma de Nahum Tate) un año más tarde;

[34] En una de las sátiras de Quevedo, *Los riesgos del matrimonio,* hay una ingeniosísima paráfrasis del pasaje de la *Sátira VI* en que Juvenal evoca las aventuras de Mesalina. Sobre su relación con los satíricos clásicos véase B. Sánchez Alonso, "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo", en la *Revista de Filología Española,* vol. XI, 1924, pp. 33-62 y 113-153; Sánchez Alonso cita el consejo de Quevedo a Lucas van Torre en una carta: "Interna mentis acie perpende mei Juvenalis carmina." Desgraciadamente, este artículo saca a relucir a menudo paralelismos de pensamiento que, en ausencia de otras analogías, podrían ser simples coincidencias (cf. *supra,* vol. I, pp. 318-319); pero sus citas de Juvenal y de las adaptaciones de Quevedo son muy reveladoras.

La medalla se publicó en marzo de 1682 y *MacFlecknoe* en octubre del mismo año. Después de esto no escribió Dryden ninguna otra sátira original; pero, con ayuda ajena, sacó a la luz la mejor versión inglesa de Juvenal (1693),[35] precedida de un instructivo y bien escrito prefacio, fundado principalmente en el ensayo de Casaubon. La relación entre los autores satíricos barrocos y los satíricos romanos era tan estrecha, que los modernos no sólo imitaban y adaptaban sus modelos, sino que muchas veces los traducían. Sin embargo, los poemas satíricos de Dryden se escribieron con mayor rapidez que el grueso de las sátiras barrocas, se ocupan de asuntos excepcionales, y son más originales que las de Boileau y las de Pope.

a) Absalón y Aquitofel y *MacFlecknoe* son epopeyas burlescas, y sus héroes de burlas son personajes fáciles de identificar. Esto es algo nuevo. En la sátira romana suele haber, sí, episodios heroico-burlescos, pero su longitud no pasa de unas cuantas docenas de versos —con una sola excepción: la descripción, en Juvenal, de un concilio imperial presidido por Domiciano en que se estudia un asunto ridículamente trivial, escena contada en términos grandilocuentes, propios de los héroes homéricos o virgilianos.[36] Pero en esta escala no existe en la literatura clásica —o por lo menos no llegó a conocerla Dryden— una epopeya burlesca que se ocupe de criminales políticos como Absalón o de bobos como MacFlecknoe. Dryden mismo dijo al deán Francis Lockier que debía mucho al *Cubo robado* de Tassoni y al *Facistol* de Boileau. Quizá no sea disparatado conjeturar que lo que primero lo invitó a ejercitar su ingenio en la épica, seria o jocosa, fué una obra que él había tratado unos años antes de convertir en ópera: el *Paraíso perdido* de Milton.

b) En la sátira clásica, y de manera especial en las sátiras de Juvenal, suele haber pinturas de caracteres, pero ninguna tan independiente y tan detallada como las que hay en las sátiras de Dryden, a las cuales siguieron los retratos trazados por Pope, burilados con mayor agudeza, aunque con menos audacia. La genealogía de estas pinturas de caracteres es muy compleja. Ante todo, hay que decir que son creación del propio Dryden, que conocía y aborrecía sus asuntos. En la tradición literaria se remontan a los "humores" de fines de la Edad Media, y al interés

[35] Las sátiras I, III, VI, X y XVI se deben a la pluma de Dryden.

[36] Juvenal, *Sátira IV*. Hay también en la literatura griega una sátira heroico-burlesca, una Batalla de filósofos intitulada Σίλλοι 'Los bizcos', por Timón de Fliunte (*fl.* 280 a. C.), de la cual se conservan fragmentos bastante largos; pero es muy improbable que Dryden los haya conocido.

por la psicología de que dan pruebas los escritores del Renacimiento (Montaigne y Juan Huarte, por ejemplo). En la sátira, esas pinturas de caracteres aparecen en John Donne y en el *Hudibrás* de Samuel Butler; en el ensayo filosófico, están dignamente representadas, durante la era barroca, por la *Microcosmografía* de John Earle (1628), por varios de los tratados de Baltasar Gracián (1584-1658) y por los *Caracteres* de La Bruyère (1688), basados éstos, a su vez, en la obra de Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Tal vez la pintura de caracteres sea la más grande contribución de la sátira inglesa a la literatura universal. No hay en otras lenguas, antiguas o modernas, nada parecido al Og de Dryden o al Sporus de Pope, el escarabajo nacido de la porquería, el insecto que apesta y pica.

Alexander Pope escribió la más graciosa de todas las sátiras heroico-burlescas, y uno de los primeros poemas del rococó, *El rizo robado* (1712), cuarenta años después del *Facistol* de Boileau; Pope se inspiró en el *Facistol,* y tomó además algunos elementos del *Cubo robado,* traducido al inglés por John Ozell.[37] Su *Dunciada,* poema épico-burlesco más largo y más picante, es-

[37] A. F. B. Clark, en su *Boileau and the French classical critics in England*, París, 1925 (*Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée,* vol. XIX), pp. 153-155, sostiene que *La secchia rapita* no es la antecesora del *Lutrin* de Boileau ni del *Rape of the lock* de Pope, porque: *a)* es más larga, y *b)* es en realidad un poema absolutamente serio, con exageraciones burlescas. Sin embargo, el asunto de los tres poemas es el mismo: un tremendo conflicto por una nadería. El hecho de que en el poema de Tassoni el conflicto sea una verdadera guerra, mientras que en el de Boileau es una disputa eclesiástica y en el de Pope una polémica social, no constituye ninguna diferencia esencial; lo único que quiere decir es que ha habido un cambio de estilo desde el Renacimiento hasta el barroco y el rococó. (En la misma *Secchia rapita* la guerra no es algo serio, ni algo que haya ocurrido más o menos en vida del autor, sino una refriega entre dos pequeñas ciudades-estados, cientos de años antes, y cuyos paladines son unos necios.) Además, Boileau mismo, en el canto IV del *Lutrin,* invoca a la musa que inspiró a Tassoni, y el título de Pope *(The rape of the lock)* es una evidente alusión al título del poema de Tassoni tal como lo tradujo Ozell *(The rape of the bucket).* La verdadera diferencia que hay entre estos poemas es que *La secchia rapita* es una parodia de la epopeya caballeresca del Renacimiento, y en particular de la *Gerusalemme liberata* (Tassoni contra Tasso), mientras que los otros dos son parodias de la epopeya puramente clásica; pero esta diferencia no basta para decir que las tres sátiras pertenezcan a tipos diferentes. En *The rape of the lock* se han señalado recientemente varias graciosas parodias de la traducción de Homero por el propio Pope: véase W. Frost, "*The rape of the lock* and Pope's Homer", en *Modern Language Quarterly,* vol. VIII, 1947, pp. 342-354. Sugiere Frost que, aunque esa traducción de Homero apareció más tarde que *The rape,* algunos de los más notables versos de ella existían ya en la mente de Pope o en manuscrito.

crito en la vena de Dryden según las sugestiones de Swift, apareció en 1728;[38] y las *Imitaciones de Horacio* en diversas épocas, de 1730 en adelante.[39] Al igual que Boileau, Pope compuso también cierto número de *Epístolas* didácticas, de tono más moderado, lo mismo que unos *Ensayos* poéticos acerca de los principios de la literatura y de la vida.

Hacia mediados del siglo XVIII aparecieron dos buenas imitaciones de Juvenal, debidas a Samuel Johnson: *Londres*, adaptación de la *Sátira III* de Juvenal, sobre la vida en una gran ciudad, en 1738, y *La vanidad de los deseos humanos*, construída sobre la *Sátira X* de Juvenal, en 1749.[40] Su editor le pagó diez guineas por la primera, y quince por la segunda.

Cuando la época barroca llegaba a su fin, un italiano compuso una de sus mejores sátiras. Es una descripción completa de la rutina diaria de un joven calavera italiano, hecha con atención cruelmente minuciosa a cada detalle y una ponzoñosa pretensión de respeto y admiración por la inútil clase acomodada. Esta sátira es *El día*, de Giuseppe Parini (1729-1799), poema revolucionario social si los ha habido. La primera parte, *La mañana*, salió a la luz en 1763; la segunda, *El mediodía*, en 1765, y

[38] Véanse algunas observaciones sobre la relación de *The Dunciad* con la sátira clásica en G. Highet, "The *Dunciad*", en *Modern Language Review*, vol. XXXVI, 1941, pp. 320-343. [El tema de la *Dunciada* es la estupidez: *dunce* = 'necio', 'cerrado de mollera'.]

[39] Existe un buen estudio sobre la relación entre los originales y las adaptaciones por J. W. Tupper, "A study of Pope's *Imitations of Horace*", en *Publications of the Modern Language Association*, vol. XV, 1900, pp. 181-215. La diferencia esencial (como era de esperarse) es que Pope añade múltiples alusiones a sus amistades y enemistades personales, hace muchos pasajes más animados y más reales que su original introduciendo muchos detalles de la época, y, en conjunto, extiende sus préstamos en vez de compendiarlos.

[40] La deuda de la sátira barroca inglesa para con los originales romanos no debería determinarse nunca sin tener en cuenta su deuda, casi igualmente importante, para con Boileau. Por ejemplo, Juvenal comienza su *Sátira X* con una arrolladora ojeada sobre el mundo:

Omnibus in terris, quae sunt a Gadibus usque
Auroram et Gangen . . .

La variación de Samuel Johnson sobre este tema es justamente célebre:

Let observation, with extensive view,
survey mankind from China to Peru.

Pero lo mejor de ella proviene, no de Juvenal, sino de Boileau (*Satire VIII*, al comienzo):

De tous les animaux qui s'élèvent dans l'air,
qui marchent sur la terre ou nagent dans la mer,
de Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome,
le plus sot animal, à mon avis, c'est l'homme.

las otras después de su muerte. Parini fué un gran lector de los clásicos, y publicó varias excelentes odas en que imita a los poetas antiguos, pero su reputación toda se funda en esa notable sátira. Su relación con las sátiras romanas no se ha examinado aún de manera exhaustiva; pero parece haberse inspirado en la breve relación cronológica que hace Juvenal de la actividad diaria de un cliente, y también en el irónico discurso que Persio dirige a un perezoso joven de la nobleza romana.[41] Esta inspiración no amengua en nada su vigorosa eficacia ni su esencial originalidad, que ponen a Parini en el mismo nivel que esos grandes realistas, Crabbe y Hogarth.

A Boileau, a Dryden, a Pope y a otros autores satíricos barrocos se les conoce universalmente como poetas satíricos "clásicos", herederos de los romanos. Se sostiene que tanto sus flaquezas como sus virtudes se explican en gran medida por el hecho de que imitaron modelos romanos. Esta aseveración es una verdad a medias, y por lo mismo peligrosa. Las diferencias entre su obra y la de los satíricos romanos son muy grandes, y la relación entre ambas es sustancialmente la misma que existe entre los trágicos barrocos y la tragedia grecorromana. Esto es evidente en varios aspectos de su poesía.

En primer lugar, fijémonos en la versificación. Todos los poetas satíricos romanos escribieron en un hexámetro atrevido, que corre libremente y que tiene un campo de acción no igualado por ningún otro metro, excepto quizá por el verso blanco inglés en el mejor momento de su historia. Con el hexámetro pueden los romanos hacer casi todo, desde una charla cómica y ligera hasta una declamación sostenida y elevada. Pero los poetas satíricos de la época barroca (con la excepción de Parini) escriben en dísticos aconsonantados, metro capaz de gran delicadeza e ingenio, pero absolutamente incapaz de expresar de manera sostenida una gran emoción o de conseguir una copiosa variedad de efectos. Así, pues, comparados con sus modelos clásicos, los autores satíricos barrocos están severamente limitados en su elección de medios de expresión.

[41] Juvenal, *Sátira I,* 127 *ss.,* sugiere la idea de describir el curso entero del día:

Ipse dies pulchro distinguitur ordine rerum . . .

La *Sátira III* de Persio empieza con la descripción de un joven corrompido y haragán que despierta a hora muy avanzada del día, y prosigue con un largo apóstrofe que le espeta; otro tanto hace el poema de Parini. Pero estas reminiscencias, hay que repetir, no disminuyen la admirable originalidad de *Il giorno.*

Es cierto que los romanos emplearon dísticos para ciertos poemas que tenían una finalidad no muy alejada de la sátira, sobre todo para el epigrama tajante. Marcial, amigo de Juvenal, llevó ese metro latino y ese género casi hasta la perfección. Pero tales poemas tienen un campo mucho más estrechamente acotado que el de la sátira propiamente dicha, que debe ser siempre capaz de descender a la farsa más chocarrera, de prorrumpir en efectos virtuosistas de sonido, o de remontarse a un orgulloso y sombrío pesimismo. El pareado aconsonantado tiene tanto en común con el dístico elegíaco latino, que lo que autorizó quizá su empleo fué en parte el ejemplo de Ovidio, Propercio y Marcial, poetas muy populares durante los siglos XVII y XVIII. Pero los mismos poetas barrocos sintieron más de una vez sus limitaciones. Boileau se quejaba de lo difícil que le era *dar con las transiciones*.[42] Pensaba en dísticos, y cabalgaba en un Pegaso embridado.

Otra desventaja del pareado es que, inevitablemente, hace a quienes lo emplean abusar de ciertas disposiciones de pensamiento. Su esquema lógico son los platillos de una balanza en equilibrio. La afirmación que se hace en el verso 1 está exactamente balanceada por la afirmación que se hace en el verso 2: el primero está vinculado con el segundo, y el segundo tiene perfectamente trazada su vía por la fuerza del consonante. Además, hay dentro de cada verso una cesura que lo divide en mitades más o menos iguales; en mitades exactas en el alejandrino francés. El resultado de esto es que las antítesis entre las ideas expresadas en el verso 1 y el verso 2, y las antítesis entre las ideas expresadas en las mitades de cada verso, resultan mucho más frecuentes que en ningún otro esquema estilístico y lógico, de tal modo que "pausa" viene a ser casi sinónimo de "antítesis", y la sátira resulta el arte de encontrar contundentes o penetrantes contrastes antitéticos. He aquí a Pope:

Beeves, at his touch, at once to jelly turn,
and the huge boar is shrunk into an urn:
the board with specious miracles he loads,
turns hares to larks, and pigeons into toads.[43]

Y Boileau:

[42] Boileau, carta a Racine, 7 de octubre de 1692.

[43] Pope, *The Dunciad,* IV, 551-554. ["El buey, a su contacto, se transforma al punto en gelatina, / y el enorme jabalí queda comprimido en una redoma: / carga la mesa de brillantes portentos, / convierte las liebres en alondras y los pichones en sapos."]

Cet animal, tapi dans son obscurité,
jouit l'hiver des biens conquis durant l'été.
Mais on ne la voit point d'une humeur inconstante,
paresseuse au printemps, en hiver diligente,
affronter en plein champ les fureurs de janvier,
ou demeurer oisive au retour du Bélier.
Mais l'homme, sans arrêt, dans sa course insensée,
voltige incessamment de pensée en pensée:
son cœur, toujours flottant entre mille embarras,
ne sait ni ce qu'il veut ni ce qu'il ne veut pas.
Ce qu'un jour il abhorre, en l'autre il le souhaite.[44]

Y he aquí al vigoroso John Dryden:

From hence began that Plot, the nation's curse,
bad in itself, but represented worse;
raised in extremes, and in extremes decried;
with oaths affirmed, with dying vows denied;
not weighed or winnowed by the multitude;
but swallowed in the mass, unchewed and crude.
Some truth there was, but dashed and brewed with lies,
to please the fools and puzzle all the wise.[45]

Cuando las dos mitades de un pareado no son antitéticas, suelen estar compuestas de una afirmación redoblada, una tautología. Mientras el verso esté sujeto a una ley tan estricta y tan monótona, es imposible exigirle que reproduzca toda la variedad, energía y flexibilidad del pensar y del sentir humanos.

Fijémonos ahora en la cuestión del vocabulario. Los satíricos romanos no se asustaban de las "palabras bajas". Por el contrario, todos ellos emplearon vocablos que no pueden encon-

[44] Boileau, *Satire VIII*, 29-39. ["Este animal, agazapado en su oscuridad, / disfruta en el invierno de los bienes conquistados en el verano. / Pero nunca lo vemos, con humor inconstante, / perezoso en primavera, diligente en invierno, / desafiar a la intemperie los rigores de enero / o quedarse ocioso cuando vuelve el signo de Aries. / Pero el hombre, infatigable en su insensata carrera, / revolotea sin cesar de un pensamiento en otro: / su corazón, flotando siempre entre mil afanes, / no sabe qué cosa quiere y qué cosa no quiere. / Lo que un día aborrece, otro día lo apetece."]

[45] Dryden, *Absalom and Achitophel*, I, 108-115. ["De allí nació aquella Conspiración, azote del país, / mala en sí misma, pero retratada con colores aún más negros; / ensalzada hasta el extremo y censurada hasta el extremo; / afirmada bajo juramento y negada por las execraciones de los moribundos; / no ponderada ni examinada por la multitud, / sino tragada, cruda y sin masticar, por la masa. / Algo había en ella de verdad, pero salpicada y adulterada con mentiras / para complacer a los necios y embrollar a los cuerdos."]

trarse en ningún otro lugar de la literatura latina, a no ser en las transcripciones voluntarias del habla coloquial del pueblo común, en cartas privadas, en inscripciones garabateadas en las paredes, en reniegos y chistes. Su vocabulario es abundantísimo y variadísimo: está lleno del encanto de lo inesperado, e interesa aun en los momentos en que choca. Entre los satíricos barrocos, Boileau nunca siguió este ejemplo. Jamás empleó una palabra vulgar. Seguramente creía que con servirse de palabras ordinarias cómo "conejo" o "martillo" hacía ya sus versos pasmosamente vívidos. En su *Arte poética,* después de hablar de los satíricos latinos y de su predecesor Régnier, concluía que tanto Régnier como los romanos habían sido demasiado libres en su lenguaje.

Le latin dans les mots brave l'honnêteté,
mais le lecteur français veut être respecté;
du moindre sens impur la liberté l'outrage,
si la pudeur des mots n'en adoucit l'image.[46]

Es significativo comparar este refinamiento con la actitud de Boileau hacia la comedia: dijo una vez que Molière habría sido el más grande de los autores de comedias si no hubiera sido tan "amigo del pueblo", si no hubiera mezclado al pulcro Terencio con el chocarrero Tabarín.[47] Y es digno de observarse que, al considerar con desagrado el vocabulario vulgar de los satíricos romanos y al huir de él en sus escritos, está en realidad admitiendo tácitamente el argumento 4 esgrimido por los anticlasicistas de la Querella de Antiguos y Modernos: está conviniendo en que los antiguos son vulgares.[48] De la misma manera, aunque el cuadro que pinta de los horrores de París tiene por modelo la descripción que hace Juvenal de los horrores de Roma, Boileau suaviza en todo el cuadro sus tintas: en vez de transcribir al pie de la letra los denuestos de un borracho, menciona simplemente a "dos lacayos que se echan pullas" y a unos bandidos que gritan "¡La bolsa!"[49]

[46] Boileau, *Art poétique,* II, 175-178. ["El vocabulario de los latinos ofende a la honestidad, / pero el lector francés exige más respeto; / lo lastima la libertad del menor sentido indecente / cuando el pudor de las palabras no atenúa su imagen."]

[47] D. Mornet, *Nicolas Boileau,* París, 1942, pp. 101 *ss.* En la p. 57 observa Mornet que las sátiras de Régnier se reeditaron varias veces después de su muerte, pero que a partir de 1641 cada edición sucesiva se iba expurgando un poquito más.

[48] Véase *supra,* vol. I, pp. 426-428.

[49] Boileau, *Satire VI,* versos 37-38 y 93-94; cf. Juvenal, *Sátira III,* 292-295.

Sin embargo, Dryden y Pope (este último más o menos bajo la influencia de Swift) emplearon cierto número de palabras bajas con gran vigor y eficacia. Dryden llama a Og

a monstrous mass of foul corrupted matter,
as all the devils had spewed to make the batter.[50]

Pope es más refinado, y sabe hacer melodiosas sus mismas vulgaridades:

Yet let me flap this bug with gilded wings,
this painted child of dirt, that stinks *and* stings.[51]

No obstante, todos los satíricos "clásicos" de la era barroca evitaron las rarezas, los neologismos, los recursos métricos y verbales en que se complacían los satíricos romanos, y que en los tiempos modernos cultivaron satíricos como Samuel Butler y Lord Byron. En Dryden y en Pope suele haber efectos de sonido, y también los hay a veces en Boileau, pero son raros, y no se encuentra en ellos nada tan eficaz como el verso (uno entre muchos semejantes) en que Persio reproduce el sonido como de burbujas que hace una alma hundida en el vicio (como los melancólicos que en el infierno de Dante están en el fondo de un agua pantanosa):

demersus summa rursus non bullit in unda.[52]

No es sólo que las limitaciones barrocas sobre el vocabulario poético hayan hecho a los autores satíricos demasiado pulcros y remilgados. A veces hacían también pesada la sátira barroca, obligándola a ser abstracta en vez de real y concreta. Esto puede verse comparando los muchos pasajes imitativos con sus originales romanos. En la más larga y realista de las sátiras de Boileau, la décima, contra las malas mujeres, aconseja al marido que espere hasta que su mujer se quite los afeites:

Dans sa chambre, crois-moi, n'entre point tout le jour.
Si tu veux posséder ta Lucrèce à ton tour,
attends, discret mari, que la belle en cornette
le soir ait étalé son teint sur la toilette,

[50] Dryden, *Absalom and Achitophel,* II, 464-465. ["... una monstruosa masa de materia puerca y corrompida, / como si todos los diablos hubieran vomitado para hacer el amasijo."]

[51] Pope, *Epistle to Dr. Arbuthnot,* 309-310. ["Pero dejad que espante a este escarabajo de doradas alas, / a este pintado producto de la porquería, que apesta y pica."]

[52] Persio, *Sátira III,* 34; Dante, *Inferno,* VII, 117 *ss.*, con un buen efecto acústico.

et dans quatre mouchoirs, de sa beauté salis,
envoie au blanchisseur ses roses et ses lis.[53]

Aquí las palabras más bajas son *cornette, blanchisseur, salis,* y el infame *mouchoir.* Pero oigamos cómo se expresa Juvenal sobre el mismo tema, en el pasaje que Boileau está adaptando:

Con gruesa capa de pan, fea y ridícula se hincha
su cara, o resuda el olor de la crema "Popea",
engrudo en que se pegan los labios del pobre marido.
(Para el amante, se lavará la tez.) . . . .
Pero esto en que tantas medicinas se aplican y soban
y tantas húmedas obleas de harina cocida,
¿no habrá que llamarlo una úlcera, en vez de una cara?[54]

Con esta terrible vivacidad, contrastemos las abstracciones y discreciones de Boileau: los verbos *étaler, salir, envoyer* con *hincharse, pegarse, sobar, resudar;* los sustantivos *teint, toilette, beauté, roses, lis,* con *pan, obleas, medicinas, úlcera!* Una y otra vez, esta reserva echa a perder la sátira moderna, particularmente la de los franceses. Juvenal dice:

Por un mismo crimen cuelgan a aquél y coronan a éste;

y Régnier traduce:

l'un est justicié, l'autre aura recompence.[55]

Con esta artificial limitación en el vocabulario de algo que debe ser un género poético brutalmente realista, Boileau y otros satíricos barrocos pueden haber sido "clasicistas", pero no seguían en eso el ejemplo de los romanos.

[53] Boileau, *Satire X,* 195-200. ["Créeme, no entres a cualquier hora en su aposento. / Si quieres poseer a tu Lucrecia en el momento oportuno, / espera, discreto marido, a que la que la hermosa en gorro de dormir / haya estampado, en la noche, sus colores en una toalla, / y en cuatro pañuelos, ensuciados con su hermosura, / envíe al lavandero sus rosas y sus lirios."]

[54] Juvenal, *Sátira VI,* 461-464 y 471-473:

Interea foeda aspectu ridendaque multo
pane tumet facies, aut pinguia Poppaeana
spirat, et hinc miseri uiscantur labra mariti.
Ad moechum ueniet lota cute . . .
Sed quae mutatis inducitur atque fouetur
tot medicaminibus coctaeque siliginis offas
accipit et madidae, facies dicetur an ulcus?

La sátira de Swift *On a young nymph going to bed* llega a extremos todavía peores.

[55] Régnier, *Satire III,* 82. Cf. Juvenal, *Sátira XIII,* 105:

Ille crucem sceleris pretium tulit, hic diadema.

Fijémonos, finalmente, en los temas de las sátiras barrocas. Dryden escribió muy pocas, sobre asuntos bastante limitados y especiales. Régnier escribió más, pero todavía no era muy extenso su campo. Boileau fué un satírico profesional; sin embargo, sus temas no abarcan la totalidad de la vida, ni siquiera la de la sociedad parisiense, y cuando zahiere a los necios y a los bribones se deja en el tintero a muchísimos de sus contemporáneos. El solo pensar en los asuntos que pudo haber elegido es fascinante. ¡Qué no daríamos por una descripción heroico-burlesca de la disputa por el amor de Luis XIV entre la Montespan y la Maintenon, como Ayante y Héctor peleando sobre el cuerpo de Patroclo, o un relato de aquel banquete ofrecido por Condé, en que el mayordomo Vatel se suicidó por haber llegado tarde el pescado, o ver, si no, esa disquisición abstracta contra la familia jesuítica intitulada *El equívoco*,[56] convertida en relación concreta y detallada de la actividad cotidiana de un alto prepósito de la Compañía de Jesús, o una sátira cortesana que pintara a Colbert y a Louvois como el espíritu bueno y el espíritu malo luchando por el alma de Francia, o una sátira sobre la manía constructora del Rey y de sus nobles, que terminara describiendo un Versalles gigantesco, más grande que el cielo mismo, un Versalles que llenara de envidia al Omnipotente:

et bientôt le bon Dieu lui-même aura bâti
sa Versailles au ciel, pour imiter Louis!

Contrastemos el limitado campo en que se mueve Boileau con la absoluta intrepidez de Rabelais y D'Aubigné una generación antes, o con la elocuencia implacable de su propio coetáneo Saint-Simon. Únicamente Pope, que tenía más valor, que vivía en un país más libre y que era un amigo de Swift, dió sus latigazos con la misma libertad con que los habían dado los grandes romanos; y hasta Pope llegó a contagiarse de la enfermedad de la moralización abstracta que triunfó de Boileau y que paralizó su ingenio, tán mordaz al principio.[57]

[56] Boileau, *Satire XII (L'équivoque).*

[57] Una útil prueba de esta limitación es contar las personas mencionadas por su nombre en una de las sátiras de Boileau, y comparar la cifra con la de las personas mencionadas en su original latino o en una sátira romana de dimensiones análogas. Por ejemplo, en su *Sátira VIII,* de 308 versos de longitud, Boileau menciona
siete personas vivas,
seis muertas recientemente, y
ocho figuras históricas, desde Esopo hasta Calvino.

Así, pues, con excepción de Pope, los principales poetas satíricos de la época barroca adolecían de esta estrechez de estilo y de esta limitación de asuntos. Dejaban escaparse las oportunidades; huían de describir los crímenes y de nombrar a los criminales; retrocedían ante los temas fuertes: querían herir, pero les daba miedo asestar el golpe, como decía Pope de Addison.[58] Emplearon un esquema métrico trabajosamente encajonado, una estrecha gama de efectos poéticos y emotivos, y demasiado a menudo un vocabulario domesticado y abstracto, para tratar de un repertorio relativamente reducido de asuntos. Estas limitaciones no eran resultado directo de su imitación de los satíricos clásicos, puesto que la sátira romana es mucho más audaz y rica. Fueron fruto de dos hechos bastante arduos y complejos.

En primer lugar, los poetas se dieron cuenta durante el Renacimiento, y todavía más, mucho más, en la era barroca, de que los poetas de Grecia y Roma eran modelos sumamente elevados para ellos; y la suprema perfección de estos modelos era fruto de una versificación asombrosamente sutil, de una escrupulosa selección de palabras y una comprensión quintaesencial de pensamiento y de emoción. En su esfuerzo por igualar semejantes modelos, los poetas barrocos se concentraron en la regularidad y tirantez de la forma y en la pureza del lenguaje, y a menudo (como en el caso de la sátira) introdujeron esa regularidad y esa pureza en géneros literarios en que eran mortales para la poesía.

El segundo hecho es la estructura aristocrática y autoritaria de la sociedad en la era barroca. Esta estructura hizo difícil en Inglaterra —e imposible en Francia— que la lengua de la sátira tuviera el vigor que debería tener. Hizo también que fuera imprudente para un autor satírico atacar a la nobleza, e imposible

---

En la *Sátira VIII* de Juvenal, aproximadamente de la misma extensión, aparecen

veintitrés personas vivas,
veinticinco figuras históricas;

y en la tercera sátira del libro II de Horacio, que tiene 326 versos, encontramos

treinta personas vivas y
veinticuatro personajes muertos.

Pope se desvía de ordinario en la otra dirección, y mete un asombroso surtido de personajes. La tendencia a apartar los ojos de la vida real llegó en Boileau a tales extremos, que en su última sátira, *L'équivoque*, sobre el importante tema del jesuitismo, no hay en absoluto hombres vivos, sino sólo cuatro que habían muerto en época reciente, y ocho personajes históricos, simples figuras de cera.

[58] Pope, *Epistle to Dr. Arbuthnot*, 203: "willing to wound, and yet afraid to strike".

atacar al monarca. Dryden fué apaleado por unos sicarios de Rochester en 1679. Voltaire fué encarcelado en la Bastilla en 1717, apaleado por los sicarios de Rohan en 1725, y vivió gran parte de su vida en la seguridad del destierro. Pope fué amenazado varias veces, y quizá lo único que lo salvó fué el hecho de ser un lisiado. Boileau, que había sufrido mucho en su juventud por las dificultades de su educación y por su dolorosa operación a la edad de cuarenta años, era un alma tímida,

assez faible de corps, assez doux de visage.[59]

Dryden renunció a la sátira después de su breve excursión triunfal por ese terreno, y dedicó el resto de su vida a hacer traducciones. Boileau la abandonó también, y consagró muchos años a escribir una historia de Luis XIV.

La solemnidad del arte barroco se explica por su intento de emular la dignidad y la tensión del arte grecorromano. Las limitaciones del arte barroco son fruto del carácter peculiar de la sociedad del siglo XVII. Casi todos los retratos de los monarcas barrocos nos los muestran llevando el laurel griego, una armadura romana y una peluca. Los romanos retrataron también a sus gobernantes como divinidades o como guerreros armados; pero hay que llegar a la época barroca para ver inventado, y respetado, el rizado, cornudo y empolvado peluquín.

[59] Boileau, *Épître X,* hacia el fin.

XVIII

LA PROSA BARROCA

Se ha llamado a los siglos XVII y XVIII "la época de la prosa". Es evidente que la prosa que se escribió entonces fué superior en calidad (aunque seguramente no en cantidad) a la poesía compuesta por millares de poetas aficionados y profesionales en toda la Europa occidental. Reconociendo este hecho, Fénelon proponía la idea de abolir el verso. La razón de la superioridad de la prosa barroca es clarísima, y quizá suene a simplificación exagerada; pero ninguna mejor se ha sugerido. Es que la inteligencia campeaba en la vida de estos tiempos por encima de la emoción y de la imaginación, y las dominaba: la prosa es la lengua de la inteligencia. Ésta es la época en que una popularísima novela de amor empezaba con un claro mapa del País de la Ternura;[1] la época que vió a Lord Chesterfield reír sólo dos o tres veces en su vida, y a Fontenelle ninguna; en que el joven Edward Gibbon, obligado por su familia a renunciar a su novia, "suspiró como amante, pero obedeció como hijo".

Hemos estudiado la relación de la tragedia barroca y de la sátira barroca en verso con los poemas clásicos que se proponían igualar, y nos hemos esforzado por mostrar que estuvieron de hecho mucho más llenas de limitaciones que sus modelos. La prosa de la época barroca imitó y emuló también a la prosa grecorromana, pero con menos limitaciones, con mayor variedad, y con más señalada fortuna. En primer lugar, sus autores estaban más familiarizados con los libros que querían emular; y lo mismo hay que decir de sus lectores. Por otra parte, los modelos fueron mucho más a menudo latinos que griegos. La prosa griega tiene muchas bellezas: flexibilidad, sutileza, precisión, brevedad, y una gran facilidad para remontarse de la conversación ordinaria o del análisis lógico al entusiasmo poético, sin apariencia de artificio o de esfuerzo. Pero la estructura de las lenguas de la Europa occidental está mucho más íntimamente emparentada con la del latín que con la del griego: es, pues, muy natural que el latín haya suministrado los principales modelos en que se formó la prosa moderna. Así, uno de los más preclaros espíritus del siglo XVII, Baltasar Gracián, publicó en 1642 un notable tratado

[1] Esta novela es la *Clélie* de Madame de Scudéry.

acerca de la relación entre pensamiento y estilo, su *Agudeza y arte de ingenio,* donde se presentan el latín y el castellano como modos paralelos de expresión.

EL ESTILO DE LA PROSA[2]

Hubo durante la época barroca dos escuelas diversas de estilo prosístico. Ambas se volvían a los modelos clásicos en busca de inspiración, y a las teorías clásicas en busca de autoridad. Ambas tuvieron sus continuaciones en la prosa de los siglos XIX y XX; y ambas fueron en realidad recreaciones de escuelas rivales de formas de escribir la prosa que habían florecido en Atenas, en el imperio de Alejandro, en Roma y en la primitiva Iglesia cristiana. La historia de la prosa europea demuestra, con mayor claridad quizá que la de ninguna otra rama del arte literario, que la literatura contemporánea no puede entenderse ni practicarse si no se la ve como parte de una tradición continua y vital.

Uno de estos estilos se fundaba, por supuesto, en la obra del más ilustre maestro de prosa de todos los tiempos: el romano Cicerón (106-43 a. C.). En realidad, Cicerón tuvo varios estilos: tono familiar en sus cartas privadas, diálogo semiformal en sus tratados filosóficos y críticos, y una increíble variedad de modos oratorios en sus discursos. Pero el estilo en que es más vigoroso, el estilo que lo retrata de cuerpo entero, es un modo de decir copioso, adornado, opulento, en que la emoción se hincha constantemente y está constantemente ordenada y disciplinada por un soberbio dominio intelectual.

Ya en los tiempos mismos en que Cicerón reinaba como el

[2] Para esta primera sección debo muchísimo a los brillantes ensayos del profesor M. W. Croll. Véanse en particular los siguientes: "'Attic' prose in the seventeenth century", en *Studies in Philology,* vol. XVIII, 1921, pp. 79-128; "Muret and the history of the 'Attic' prose", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. XXXIX, 1924, pp. 254-309; y "The baroque style in prose", en *Studies in English philology ... in honour of Frederick Klaeber,* Minneapolis, 1929, pp. 427-456. El profesor Croll prefiere reservar la expresión "estilo barroco" para una sola de las dos escuelas rivales de prosa que florecieron a fines del siglo XVI y en los siglos XVII y XVIII: la escuela "anticiceroniana". Está, por supuesto, muy en su derecho; pero yo no puedo menos de pensar que la arquitectura y la música barrocas, decoradas hasta el exceso, llenas de complejas simetrías y variaciones que se contrabalancean sobre un diseño fundamentalmente sencillo, tienen más cosas en común con los refinamientos del ciceronianismo, y que, o llamamos puro barroco un estilo como el de Johnson, o ensanchamos el término para hacerlo abarcar ambos estilos.

más grande de los oradores de Roma, su estilo era atacado por sus amigos y por sus críticos. Observaban que era una traslación latina de la manera del orador ateniense Isócrates, que, con su cuidadosa simetría, es a menudo afectado y violento; y que los recursos estilísticos de Isócrates habían sido adoptados, elaborados e inflados de apasionamiento aún más artificial por los oradores griegos y las escuelas retóricas del Asia Menor. Llamaban "asiático" a ese estilo, y le oponían una norma de brevedad, sencillez y sinceridad "áticas".[3]

Después de la muerte de Cicerón, los escritores y oradores de Roma, comprendiendo que no podían ir más lejos que él ni dar mayor perfección a su estilo característico de equilibrada majestad, se orientaron hacia los ideales del aticismo. Las oraciones se hacían ahora breves y cortantes. Las cláusulas eran concisas, y su ritmo lleno a menudo de bruscas sacudidas. Se eliminaban las conjunciones y se evitaba el equilibrio; el contenido de pensamiento se hacía más denso; si Cicerón construía sus períodos con un *crescendo* de masas sonoras, los escritores de los primeros años del Imperio desconocían la harmonía, cultivaban la brillantez epigramática y preferían la rápida paradoja al gradual y artificioso clímax. Esto no era aticismo puro. Poco o nada parecido a esto había en la obra de los oradores y prosistas atenienses. Pero por la brevedad de sus períodos, por la sencillez de su vocabulario y por su aparente falta de artificio sí era algo absolutamente ático: sus menos agradables exageraciones se cultivaron hasta el exceso en las acaloradas disputas de las escuelas retóricas y de las tertulias del Imperio. El más grande de sus maestros fué Séneca (*ca* 4 a. C. — 65 d. C.); y algo de ese estilo puede verse en la poesía de su sobrino Lucano, que se apartó de las melifluas harmonías de Virgilio tal como Séneca se había apartado de los sonoros acordes de Cicerón. Una generación más tarde, el historiador Tácito (*ca* 55-120 d. C.) elaboró un estilo aún más extraño, dentro de la misma escuela, fundado en las sorpresas bien calculadas de la asimetría. Y en los escritos de los Padres de la Iglesia aparecen igualmente las dos escuelas antagónicas: la una sonora y compleja, simétrica, transparente y opulentamente nutrida, la otra breve, vigorosa, cargada de pensamiento, a menudo excén-

[3] Sobre el "asianismo" y el "aticismo" véase E. Norden, *Die antike Kunstprosa,* Leipzig, 1898, vol. I, pp. 251-299, y el notable ensayo de Wilamowitz, "Asianismus und Atticismus", en *Hermes,* vol. XXXV, 1900, pp. 1-52. El *Brutus* y el *Orator* de Cicerón muestran su punto de vista en la controversia: fiel a su principio guiador, se proponía demostrar que su propio estilo incorporaba todo lo esencial de ambas escuelas.

trica, a veces oscura. Lactancio fué el Cicerón cristiano, y la otra escuela tuvo su corifeo en el brillante Tertuliano.

En los comienzos del Renacimiento se reconoció una vez más la pasmosa fuerza y flexibilidad del estilo de Cicerón. Lo copiaban escritores que trataban en prosa latina de casi todos los asuntos imaginables. El más grande orador sagrado de la España del siglo XVI, fray Luis de Granada, modeló explícitamente su estilo sobre el de Cicerón, y lo enseñó a sus sucesores en su *Retórica eclesiástica* (1576). Durante varios siglos la diplomacia de las cancillerías europeas tuvo por vehículo no sólo la lengua de Cicerón, sino el vocabulario mismo, la misma colocación de las palabras y las mismas cadencias de los discursos ciceronianos. Hubo una larga y encarnizada contienda entre los letrados que sostenían que Cicerón era una "autoridad" indisputable, y que ningún moderno podía emplear locuciones o construcciones latinas que no se encontraran en sus obras, y aquellos otros, más liberales, que observaban que el latín seguía siendo una lengua viva, y que por lo mismo los autores modernos podían enriquecerla y modificarla según sus necesidades. Como ésta fué una polémica acerca del empleo de la lengua latina, no cae dentro de los temas que se ha propuesto estudiar nuestro libro. Pero estuvo estrechamente vinculada con otra contienda que sí nos interesa.

Muchos autores que escribían en las lenguas vulgares sentían la falsedad del estilo grandilocuente y aparatoso en los discursos y en los escritos. Todo estilo es artificial, de esto no cabe duda; pero ellos sostenían que la prosa tenía que dar por lo menos la apariencia de naturalidad. Por eso volvieron la espalda a Cicerón y a la mayor parte de los recursos que éste había llevado a la perfección, y, como modelos para la prosa moderna, eligieron a Séneca y a Tácito. Algunos fueron todavía más lejos, a Demóstenes y a Platón. La meta de todos era ser personales, evitar la tiesura académica. Sobre los modelos de los ensayos morales de Séneca y de las historias de Tácito —y, en proporción mucho más reducida, los discursos de Demóstenes, más llanos, y los diálogos de Platón, más reposados— crearon la prosa de la mayor parte de los ensayos modernos y de la moderna pintura de caracteres, la prosa en que se han escrito ciertos grandes sermones modernos.

Los principales maestros de este segundo estilo fueron:

Francis Bacon (1561-1626);
Sir Thomas Browne (1605-1682);

Robert Burton (1577-1640), autor de la *Anatomía de la melancolía;*
Baltasar Gracián (1584-1658);
Jean de La Bruyère (1645-1696);
John Milton (1608-1674);
Michel de Montaigne (1533-1592);
Blaise Pascal (1623-1662).

La prosa de esta escuela se ha subdividido a su vez en dos tipos: el "período suelto", en que las oraciones breves van ligadas, para constituir miembros y párrafos más amplios, mediante conexiones ligeras, un poco al acaso, sin atención a la simetría; y el "período cortado", donde no hay conexiones de ninguna especie, sino que pensamiento tras pensamiento van cayendo de la pluma del escritor a medida que se van formando en su espíritu.[4] El lector suple los lazos que faltan.

He aquí un hermoso ejemplo del estilo suelto, tomado de la *Anatomía de la melancolía* de Burton. El autor está hablando de los peligros y deleites de la manía de levantar castillos en el aire, y de cómo va creciendo el hábito en aquellos que se abandonan a él:

> *So delightsome these toys are at first, they could spend whole days and nights without sleep, even whole years alone in such contemplations, and fantastical meditations, which are like unto dreams, and they will hardly be drawn from them, or willingly interrupt, so pleasant their vain conceits are, that they hinder their ordinary tasks and necessary business, they cannot address themselves to them, or almost to any study or employment, these fantastical and bewitching thoughts so covertly, so feelingly, so urgently, so continually set upon, creep in, insinuate, possess, overcome, distract, and detain them, they cannot, I say, go about their more necessary business, stave off or extricate themselves, but are ever musing, melancholizing, and carried along, as he (they say) that is led round about a heath with a Puck in the night, they run earnestly on in this labyrinth of anxious and solicitous melancholy meditations, and cannot well or willingly refrain, or easily leave off, winding and unwinding themselves, as*

[4] Esta distinción se debe al profesor M. W. Croll, "The baroque style in prose", art. cit., pp. 431 *ss.* Es importante percibir la diferencia en los orígenes mismos de los dos estilos. El "período cortado" se modeló conscientemente sobre Séneca. El "período suelto" no fué en realidad imitación de ningún autor clásico en especial, sino que se elaboró para conseguir un doble objeto: *a)* evitar los refinamientos de Cicerón, y *b)* reflejar la flexibilidad y la ocasional inconsecuencia y vaguedad de los procesos del pensamiento.

so many clocks, and still pleasing their humours, until at last the scene is turned upon a sudden, by some bad object, and they being now habituated to such vain meditations and solitary places, can endure no company, can ruminate of nothing but harsh and distasteful subjects.[5]

Es un estilo, no para hablar, sino para leer y meditar a solas: nos da la impresión de estar oyendo por casualidad los pensamientos mismos de Burton —o del melancólico— a medida que dan vueltas y nacen unos de otros y se hacen cada vez más intrincadamente enredados en un mundo que es el suyo. Su descendiente moderno es el estilo profundamente meditativo, exuberantemente evocador, de Marcel Proust.

El período cortado es más enérgico, más drástico. He aquí un ejemplo de John Donne:

In the great Ant-hill of the whole world, I am an Ant; I have my part in the Creation, I am a Creature; But there are ignoble Creatures. God comes nearer; In the great field of clay, of red earth, that man was made of, and mankind, I am a clod; I am a man, I have my part in the Humanity; But Man was worse than annihilated again.[6]

[5] Burton, *The anatomy of melancholy,* parte I, sección 2, miembro 2, subsección 6, hacia la mitad (pág. 161 en la edición de Londres, 1924). ["Tan deleitosos son estos juguetes al principio, que podrían estarse días y noches sin dormir, y aun años enteros solos en tales contemplaciones y fantásticas meditaciones, que son semejantes a sueños, y no pueden sufrir que nadie los saque de ellas, ni tampoco interrumpirlas por su propia voluntad, tan agradables son sus vanas fantasías, que les estorban sus quehaceres ordinarios y necesarios negocios y no pueden consagrarse a ellos, ni a ningún otro estudio o empleo, tan escondida, tan enérgica, tan premiosa, tan continuamente los asaltan, se arrastran hasta ellos, se insinúan en ellos, se apoderan de ellos, los vencen, los distraen y los encadenan esos fantásticos y embrujadores pensamientos, que no pueden, digo, ocuparse en sus más necesarios negocios ni desasirse o desenredarse a sí mismos, sino que están siempre cavilosos, melancólicos, alelados, como esos que (según cuentan) se sienten transportados de noche por los páramos en compañía de un trasgo, corren afanosamente en este laberinto de ansiosas y acongojadas meditaciones melancólicas, y no pueden de grado ni por fuerza abstenerse de ellas ni les es fácil detenerse, enrollándose y desenrollándose, como otros tantos relojes, y entregándose siempre a sus humores, hasta que un buen día la escena queda trastornada de repente por algún acontecimiento adverso, y, habituados como están a esas vanas cavilaciones y lugares solitarios, no pueden soportar ninguna compañía ni pueden rumiar más que ideas ásperas y desapacibles."]

[6] Donne, *Sermon XXXIV* (Catedral de San Pablo, domingo de Pentecostés de 1623). ["En el gran Hormiguero de todo el mundo, yo soy una Hormiga; Tengo mi parte en la Creación, soy una Creatura; Pero hay Creaturas inno-

Y he aquí un ejemplo de Gracián:

> Es muy seria la prudencia, y la gravedad concilia veneración de dos extremos; más seguro es el genio majestuoso. El que siempre está de burlas no es hombre de veras, y hay algunos que siempre lo están, tiénenlo por ventaja de discreción y le afectan; que no hay monstruosidad sin padrino; pero no hay mayor desaire que el continuo donaire.[7]

Sin embargo, la mayor parte de los escritores anticiceronianos pasaban con absoluta libertad de una de estas maneras a la otra, según su asunto, y algunos no eran enemigos de ocasionales vuelos de retórica ciceroniana, siempre que después de ellos pudiesen volver a pisar tierra firme.

Este estilo, con sus dos evoluciones, la "suelta" y la "cortada", no fué sólo un método de acomodar palabras. Fué también un modo de pensar. Arrastraba consigo ciertas poderosas actitudes morales y políticas. Como el estilo ciceroniano era el de la Iglesia, el de las universidades, el de los jesuítas, el de las cancillerías de despachos extranjeros, y en general el de la ortodoxia, la manera a lo Séneca y a lo Tácito se asoció con la heterodoxia y aun con el libertinaje. Era la voz de Séneca, el estoico audazmente independiente y sujeto tan sólo a la voluntad de Dios, el filósofo a quien hizo morir un tirano. Era la voz de Tácito, el acre historiador que zahirió la tiranía al describirla, y cuyos libros servían a menudo de capa para la exposición de la teoría política maquiavélica.[8] Las brillantes cartas de Pascal contra los jesuítas estaban modeladas, en parte, sobre los discursos estoicos de Epicteto, en los cuales aparece el pensamiento desnudo como un atleta pronto para entrar en la palestra. Diecisiete siglos antes, un discípulo de los estoicos —Bruto, el campeón de la república— había proclamado sencillez de estilo en contra de Cicerón, y los derechos del ciudadano en contra de César.

Éste fué el estilo que empleó la mayor parte de los grandes prosistas del siglo XVII. En el siglo XVIII se moderaron sus excentricidades y se evitaron sus premeditadas asimetrías: comenzó a

---

bles. Dios da un paso; En el gran campo de arcilla, de tierra roja, de que fué hecho el hombre, y la humanidad, yo soy un terrón; Soy un hombre, tengo mi parte en la Humanidad; Pero el Hombre fué peor que aniquilado otra vez."]

[7] Gracián, *El Discreto*, capítulo *No estar siempre de burlas.*

[8] Hay una excelente introducción a este tema, con buena bibliografía, por A. Momigliano, "The first political commentary on Tacitus", en *The Journal of Roman Studies*, vol. XXXVII, 1947, pp. 91-101.

tomar entonces un aspecto de charla cortés y semiformal, y con el tiempo adquirió el tono de la sencillez modesta, directa y graciosa de la prosa ligera del setecientos.

Mientras tanto, se había estado constituyendo otro estilo, eco perfecto de Cicerón en las lenguas modernas. Con variaciones de una lengua a otra, con variaciones asimismo entre autores y entre asuntos, era sin embargo tan fundamentalmente ciceroniano, que muchas veces es más fácil descubrir en él las cadencias romanas que decir cuál de los estilistas barrocos escribió la página. Los nombres más grandes en este campo son:

Joseph Addison (1672-1719);
Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654);
Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704);
Louis Bourdaloue (1632-1704);
Edmund Burke (1729-1797);
François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715);
Edward Gibbon (1737-1794);
Samuel Johnson (1709-1784);
Pedro de Solís y Rivadeneyra (1610-1686);
Jonathan Swift (1667-1745).

Todos ellos fueron hombres de extensa cultura. Como dijo Johnson hablando del griego: "El saber es como el encaje: cada cual compra la cantidad que puede." Algunos de ellos aborrecían la institución a que habían asistido, como Gibbon, o los maestros que les habían dado su instrucción, como Voltaire; algunos, como Addison, amaban la universidad; otros tuvieron que sufrir de ella a causa de la mala disciplina, como Burke y Swift; pero todos pudieron entregarse a su sabor al tranquilo pensamiento solitario y a la lectura en las grandes bibliotecas (el pobre Johnson en la librería de su padre), casi siempre lo bastante para formar sus espíritus antes de cumplir los veinte años de edad.

La utilidad más evidente que sacaron de sus lecturas clásicas es algo que comparten por igual las dos escuelas de escritores barrocos, ciceronianos y anticiceronianos. Es una inagotable variedad de materiales de la fantasía y de la inteligencia derivados de la literatura grecorromana. Las obras de todos ellos abundan en esos tesoros. No podían eliminarlos. No querían eliminarlos, tal como un hombre culto de nuestros días no puede renunciar a sus conocimientos de arte y de música. Esto constituye un vínculo

entre todos ellos, aunque estén separados por el tiempo, como Browne y Burke, o por la patria y la religión, como Bossuet y Gibbon. Es como si todos pertenecieran a una sola sociedad de sabios. A veces su calidad de miembros de esa sociedad parecería excluir a aquellos de nosotros que no saben griego ni latín. Eso puede ser una razón del relativo olvido en que yacen ahora esos autores, pues ahora preferimos leer una biografía de Gibbon que su historia. Y sin embargo ello dió a sus escritos muchas bellezas, un fondo de nobles y vigorosas alusiones, reminiscencias y comparaciones para las cuales no se ha encontrado ningún sustituto moderno satisfactorio, una riqueza de imaginación que compensa su frío estilo racional, y una impersonalidad que, sacándolos de su presente inmediato, contribuye a hacerlos inmortales.

La prosa barroca está tan llena de alusiones clásicas como la poesía del Renacimiento. A veces llegan a ser paralelos históricos directos. Cuando la Cámara de los Comunes estudiaba la política inglesa para con Rusia, en 1792, se mencionó la ciudad de Ochakof, en la desembocadura del Dnieper, considerada como la llave de Constantinopla. Pocos de los oradores sabían algo de ella; pero la situación estratégica quedó absolutamente clara tan pronto como el presidente de la Cámara se refirió a la cuarta *Filípica* de Demóstenes, citando el párrafo en que el orador ateniense decía a sus compatriotas que las ciudades del norte cuyos nombres apenas conocían eran las llaves con que Filipo podía abrir las puertas de Grecia y conquistarla.[9] El peligro de las insaciables agresiones de Napoleón fué comprendido mucho más fácilmente por aquellos que conocían la historia del conquistador macedonio de los estados griegos (pues no había entonces para eso ningún paralelo en la historia reciente de Europa). La primera obra del erudito alemán Niebuhr fué una traducción anónima de la primera *Filípica,* publicada en Hamburgo en 1805, con una dedicatoria al Zar y una explícita comparación de Napoleón con Filipo de Macedonia: obra que, como los discursos demosténicos del joven Pitt, tendió un puente entre la era barroca y la oratoria y los sentimientos políticos de los tiempos modernos.[10] Cuando Burke acusó a Warren Hastings por su mala

[9] Incidente citado por J. E. Sandys en su edición de la primera *Filípica* y de las *Olintias,* Londres, 1897, prefacio, pp. IX *ss.*

[10] Pueden verse pasajes inspirados en Demóstenes en los siguientes discursos de Pitt: *On the motion for augmenting the national force in case of invasion* (18 de octubre de 1796), *On the general defence bill* (2 de junio de 1801) y *On the volunteer regulation bill* (27 de febrero de 1804). Estas

administración de la India, tomó como modelo para su ataque los discursos en que Cicerón desarrolló su afortunada campaña contra Verres, el corrompido gobernador romano de Sicilia; y todo el tribunal sabía esto. Cuando Voltaire quiso dar a conocer sus opiniones deístas y heterodoxas acerca de la religión, las publicó en forma de cartas de Memio a Cicerón encontradas por el Almirante Sheremetof en el Vaticano, y traducidas del ruso por Voltaire;[11] y cuando el infortunado Jean Calas fué sentenciado a tortura, descoyuntado en el suplicio de la rueda y quemado vivo, Voltaire, a la cabeza del movimiento que pedía la abrogación de las malas leyes y la reforma judicial, censuró la tiranía de su época contrastándola con las costumbres observadas en los tribunales romanos, en donde "los testigos eran escuchados públicamente, en presencia del acusado, que podía contestarles e interrogarles a su vez, por sí mismo o mediante su abogado. Este procedimiento era noble y generoso, y en él se traslucía la magnanimidad romana. Entre nosotros todos se hace secreto."[12] Un último ejemplo. En marzo de 1775 hablaba Burke con gran emoción de uno de los acontecimientos más importantes de la historia moderna: la inminente disolución de la alianza política entre Inglaterra y las colonias inglesas de América del Norte. Examinó tres posibles maneras de hacer frente a las reclamaciones de los colonos americanos. Una de las sugestiones era bloquearlos. Burke advirtió a la Cámara que esto no suprimiría la causa de las quejas y que su descontento aumentaría con su

---

referencias, así como el dato acerca de la obra de Niebuhr, se encuentran en la edición citada de Demóstenes por E. J. Sandys. Sobre un empleo análogo de los discursos de Demóstenes contra Filipo en una fecha anterior véase *supra*, vol. I, p. 196.

[11] Voltaire, *Lettres de Memmius à Cicéron* (1771), prefacio:

...L'amiral russe Sheremetof, les ayant lues en manuscrit à Rome, dans la bibliothèque du Vatican, s'amusa à les traduire dans sa langue pour former l'esprit et le cœur d'un de ses neveux. Nous les avons traduites du russe en français, n'ayant pas eu, comme monsieur l'amiral, la faculté de consulter la bibliothèque du Vatican.

Cf. T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, 3ª ed., Leipzig, 1912, p. 247 y nota. Hablando por boca de Memio, Voltaire entona alabanzas al libro de Cicerón *De los deberes*. Memio fué el mecenas del poeta-filósofo Lucrecio.

[12] Voltaire, *Commentaire sur le livre "Des délits et des peines"* (1766), cap. XXII:

Chez les Romains, les témoins étaient entendus publiquement, en présence de l'accusé, qui pouvait leur répondre, les interroger lui-même, ou leur mettre en tête un avocat. Cette procédure était noble et franche, elle respirait la magnanimité romaine. Chez nous tout se fait secrètement.

miseria, y terminó con una frase lapidaria tomada de la advertencia de Juvenal a un tiránico gobernador romano:

Despojados de todo, les quedan las armas.[13]

Todos los hombres cultos de la Cámara reconocieron la frase y vieron lo que quería decir.

Las alusiones indirectas eran aún más comunes que los paralelos directos. En la pluma de un gran escritor, en los labios de un brillante orador, semejantes referencias, como las citas en la epopeya,[14] pueden dar una gracia nueva e inesperada al asunto, pueden intensificar la emoción del estilo de la prosa hasta acercarlo al de la poesía. Sir Thomas Browne, investigando el hecho médico y psicológico de que el sentido del olfato está embotado durante el sueño, hace su análisis no sólo memorable, sino también hermoso, diciendo que un hombre dormido, "aunque esté en el lecho de Cleopatra, es incapaz de evocar siquiera el fantasma de una rosa".[15] El español Diego Saavedra Fajardo, hablando de los daños que hay en la multiplicidad de leyes, que "con desprecio se oyen y con mala satisfacción se observan", expresa vigorosa y poéticamente las deventajas de esa multiplicidad con la frase "Respuestas son de Sibila en hojas de árboles, esparcidas por el viento", que es alusión a unas palabras que dice Eneas a la Sibila de Cumas.[16] El joven Pitt fué educado por su padre, que lo hacía traducir en voz alta, y a primera vista, pasajes de los clásicos griegos y latinos. A esto debió en gran parte su inmenso dominio de la lengua y la fértil riqueza de sus imágenes. Durante la peroración de su gran discurso sobre la abolición del tráfico de esclavos, sus adversarios mismos lo escuchaban como a un inspirado. El debate había durado toda la noche, y los rayos del sol naciente entraban ya por las ventanas de la Cámara de los Comunes, cuando él cerraba un espléndido pasaje,

[13] "Beggared, they still have weapons", frase del discurso de Burke *On conciliation with the Colonies* (22 de marzo de 1775). Compárese Juvenal, *Sátira VIII*, 124: "spoliatis arma supersunt".

[14] Sobre el empleo de las citas clásicas en la epopeya, véase *supra*, vol. I, pp. 249-252.

[15] Browne, *The garden of Cyrus*, cap. V, 12:

...Nor will the sweetest delight of gardens afford much comfort in sleep, wherein the dulnesse of that sense shakes hands with delectable odours; and though in the bed of Cleopatra, can hardly with any delight raise up the ghost of a rose.

[16] Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, empresa XXI. Compárese Virgilio, *Eneida*, VI, 74-75.

acerca de la aurora de un brillante día que se acercaba para los indígenas del África, con una hermosa cita de Virgilio:

> Y mientras aquí surge el sol con sus jadeantes corceles,
> enrojece allá la tarde y las estrellas se encienden.[17]

Apenas es necesario señalar cómo todos estos escritores estuvieron estimulados por su contacto con los grandes espíritus de Roma y Grecia. En las mismas obras en que no citaban directamente a los clásicos, los hacía más grandes su conciencia de eternidad. Antes de escribir sus mejores sermones, Bossuet solía leer lo mejor de la poesía clásica, para nutrir sus pensamientos en el venero más rico posible de sublimidad; y, al prepararse para componer el sermón fúnebre de la reina María Teresa, se encerró en su aposento y durante horas y horas no leyó otra cosa que las epopeyas de Homero.[18]

Aparte de esto, todos los escritores ciceronianos emplearon, en grados variadísimos, una gran cantidad de recursos estilísticos derivados de la prosa latina y griega, y por conducto de su obra han venido a naturalizarse en la mayor parte de las lenguas modernas. Su finalidad era producir una impresión de *fuerza domeñada*. Y el medio que eligieron fué dar a su prosa mayor sonoridad, mayor riqueza y, sobre todo, mayor simetría.

Para lograr la sonoridad, estos prosistas emplearon largas palabras derivadas directamente del latín, en vez de palabras breves derivadas del anglosajón o alisadas y acortadas a través del an-

[17] Virgilio, *Geórgicas,* I, 250-251:

> *Nosque ubi primus equis Oriens adflauit anhelis,*
> *illic sera rubens accendit lumina Vesper.*

El relato se encuentra en Sandys, *A history of classical scholarship,* vol. II, Cambridge, 1908, pp. 433-434.

[18] Pierre-Valentin Faydit, citado por A. Hurel, *Les orateurs sacrés à la cour de Louis XIV,* París, 1872, vol. I, p. 335, nota. En un ensayo escrito para dar consejos a un joven orador, Bossuet dice que su ambición es combinar a San Juan Crisóstomo con San Agustín: "ce que j'ai appris du style, je le tiens des livres latins et un peu des grecs; de Platon, d'Isocrate, et de Démosthène, dont j'ai lu aussi quelque chose"; también ha acudido a Cicerón, y ha leído sus tratados y sus discursos, "avec choix"; por último, dice que ha estudiado a Tito Livio, a Salustio, a Terencio. Afirma que a todos esos autores es a quienes debe su estilo "tourné et figuré", y aconseja aprender bien en primer lugar la lengua materna, para estudiar en seguida las literaturas de otros países, "surtout la latine, dont le génie n'est pas éloigné de celui de la nôtre, ou plutôt est tout le même". (Citado por A. Rebelliau en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. V, pp. 338-339.)

tiguo francés o del antiguo castellano. Bossuet, por ejemplo, llama a la Virgen María *chair angélisée* (expresión tomada directamente de Tertuliano); es el primero que usa la palabra *appréhensif*, y uno de los primeros que escriben *régime, sapience, locution*.[19] Gracián escribe un español casi tan latinizado como el de Góngora. Abundan en sus obras palabras tan cultas como *cognición, horrísono, copia* ('abundancia'), *conferir* ('comunicar') y muchas otras.[20] La predilección de Samuel Johnson por sustantivos, adjetivos y verbos latinos graves y sonoros es bien conocida: *bipartition, equiponderant, vertiginous, expunge, concatenation, irascibility*, y su palabra favorita, *procrastination*.[21] James Boswell decía de él que, en realidad, lo que pensaba en términos anglosajones corrientes lo traducía en seguida al latín, o más bien al johnsoniano. De una de sus obras decía: "No tiene el ingenio suficiente para hacerla gustosa"; y en seguida, después de una pausa: "No tiene vitalidad suficiente para preservarla de la putrefacción".[22] Es aquello mismo de que se reía Oliver Goldsmith cuando decía que si Johnson se pusiera a escribir una fábula de pececitos los haría hablar como si fueran ballenas. Hay que recordar, sin embargo, que pocos de los prosistas barrocos se excedieron en esta tendencia a la importación de latinismos. Por el contrario, extirparon muchos que los escritores del Renacimiento se habían esforzado por aclimatar en las lenguas modernas. En realidad, los hombres de la era barroca aplicaban ahora su gusto a las palabras ya introducidas a título experimental, y por lo general seleccionaron y dieron carta de naturaleza a aquellas que ahora empleamos. El error de

[19] La expresión *chair angélisée* aparece en el primero de sus sermones para la fiesta de la Asunción (véanse sus *Œuvres oratoires*, ed. J. Lebarq, París, 1891, vol. III, p. 493): proviene de Tertuliano, *De resurrectione carnis*, cap. XXIV. Las otras palabras las he tomado del estudio de F. Brunot en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de Petit de Julleville, vol. V, pp. 795 *ss.*

[20] Véase Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 2ª ed., Madrid, 1950, p. 233.

[21] Pueden verse largas listas de los latinismos favoritos de Johnson en H. Schmidt, *Der Prosastil Samuel Johnson's*, Marburgo, 1905, pp. 4 *ss.* Un estudio de la naturaleza de estas palabras, donde se demuestra que la pesadez del estilo johnsoniano se debe al hecho de que son predominantemente de fuerte contenido intelectual, se debe a Z. E. Chandler, *An analysis of the stylistic technique of Addison, Johnson, Hazlitt, and Pater*, Iowa City, 1928 (*University of Iowa Humanistic Studies*, vol. IV, núm. 3).

[22] Boswell, *Life of Johnson*, ed. de Oxford, 1924, vol. II, p. 569: "*The Rehearsal* has not wit enough to keep it sweet... It has no vitality enough to preserve it from putrefaction."

Johnson fué haber usado un número excesivo de palabras de etimología latina y de pesado contenido intelectual apretadamente juntas, sin dar descanso al oído ni al entendimiento.

Los prosistas franceses no cometieron este error. Guez de Balzac, el principal de los fundadores del estilo barroco francés, luchó denodadamente contra toda clase de palabras que impidieran al francés ser claro y harmonioso, las expresiones dialectales, los arcaísmos, los neologismos y los latinismos: no *todas* las palabras importadas directamente del latín, sino aquellas que, para un oído sensible, sonaban raras, pesadas, pedantes, incompletamente aclimatadas.[23] Con este cuidadoso discernimiento forjaron él y otros escritores el fino, agudo, reluciente acero de la prosa francesa, uno de los mejores instrumentos de pensamiento que ha creado el hombre.

Sin embargo, la prosa no es sólo un instrumento. Puede ser además un instrumento musical. El más hábil, el menos monótono, el más sutil de los músicos barrocos de la palabra fué Browne, que logró sus mejores efectos fundiendo sencillos anglosajonismos con sonoras y harmoniosas palabras tomadas de Roma:

> *We whose generations are ordained in this setting part of time, are providentially taken off from such imaginations; and, being necessitated to eye the remaining particle of futurity, are naturally constituted unto thoughts of the next world, and cannot excusably decline the consideration of that duration, which maketh pyramids pillars of snow, and all that's past a moment... Gravestones tell truth scarce forty years. Generations pass while some trees stand, and old families last not three oaks.*[24]

[23] Véase G. Guillaumie, *J. L. Guez de Balzac et la prose française,* París, 1927, pp. 132 *ss.* Balzac censuraba el uso de palabras como *onguent* y *auspices* ("c'est parler latin en français"), y reprochó al propio Richelieu por haber llamado a alguien un *pétulant exagérateur.* Él mismo, sin embargo, usó palabras como *vécordie, helluon* y *remore* (='retardo'), lo cual demuestra, no que sus normas fuesen poco firmes, sino que la plaga de los latinismos pedantes estaba muy difundida. Su verdadero apellido era Guez; Balzac era el nombre de una propiedad de la dote de su madre, y él se lo añadió para parecer noble.

[24] Browne, *Urn burial,* cap. v. ["Nosotros, los hombres de las generaciones ordenadas en esta parte de los tiempos, estamos lejos, providencialmente, de semejantes imaginaciones; y, urgidos a contemplar la partícula restante de lo venidero, estamos constituídos naturalmente para los pensamientos del mundo que nos aguarda, y seremos inexcusables si eludimos la consideración de esa duración frente a la cual las pirámides son columnas de nieve y todo lo pasado un momento... Los epitafios dicen la verdad apenas cuarenta

Para lograr la riqueza, los prosistas barrocos cultivaron principalmente la repetición: el empleo de sinónimos, que son repeticiones de significado, o el empleo de homófonos, que son repeticiones de sonido. Una señal segura, una inconfundible característica de este estilo son los sinónimos en grupos de dos o de tres:

supporting, assisting, and defending;[25]
deliberate and creeping progress unto the grave;[26]
la vertu du monde; vertu trompeuse et falsifiée; qui n'a que la mine et l'apparence;[27]
the bonds and ligaments of the commonwealth, the pillars and the sustainers of every written statute;[28]
causaron temor y asombro a los mayores príncipes..., perdición y total ruina a muchas provincias;[29]
justifícase con voces y papeles, con informaciones y embajadas;[30]
de donner [*aux maux*] *un grand cours, et de leur faire une ouverture large et spacieuse;*[31]
read not to contradict and confute; nor to believe and take for granted; nor to find talk and discourse; but to weight and consider.[32]

Los homófonos son más difíciles de manejar, pero a menudo muy vigorosos:

we are weighed down, we are swallowed up, irreparably, irrevocably, irrecoverably, irremediably;[33]

---

años. Sucédense las generaciones mientras ciertos árboles siguen de pie, y las viejas familias no duran lo que tres encinas."]

[25] Johnson, *Life of Savage.* ["sostener, ayudar y defender."]

[26] Browne, *Letter to a friend.* ["el viaje pausado y serpeante hacia la tumba."]

[27] Bossuet, *Sur l'honneur du monde,* II. ["la virtud del mundo; virtud engañosa y falsificada, que sólo tiene la traza y la apariencia."]

[28] Milton, *Areopagitica.* ["los lazos y vínculos de la república, las columnas y sostenes de toda ley escrita."]

[29] Francisco de Moncada, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (1620), libro I, proemio.

[30] Francisco Manuel de Melo, *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* (1645), libro II.

[31] Bossuet, *Sur la justice,* III. ["dar (a los males) rienda suelta, y abrirles una puerta ancha y espaciosa."]

[32] Bacon, *Of studies.* ["leer, no para contradecir y refutar, no para creer y aceptar a pie juntillas, no para encontrar charla y discurso, sino para ponderar y considerar".]

[33] Donne, *Sermon LXVI* (29 de enero de 1625/6). ["somos tragados, absorbidos, irreparable, irrevocable, irrecuperable, irremediablemente."]

prose admits of the two excellences you most admire, diction and fiction;[34]

y un célebre ejemplo moderno:

government of the people, by the people, for the people.[35]

Una variante muy eficaz de este recurso, que ningún escritor ha manejado con mayor magnificencia que Cicerón, y que de él aprendieron la mayor parte de los oradores modernos, es la anáfora, repetición de una misma palabra o una misma frase en cláusulas sucesivas, siempre en la misma posición, martilleando la idea central. Así:

Ce n'est là que le fond de notre misère, mais prenez garde,
en voici le comble,
en voici l'excès,
en voici le prodige,
en voici l'abus,
en voici la malignité,
en voici l'abomination
et, si ce terme ne suffit pas,
en voici, pour m'exprimer avec le prophète, l'abomination de la désolation.[36]

La más noble conquista de los prosistas barrocos es la simetría. Esta simetría no significa necesariamente un equilibrio de partes idénticas, una ecuación 1 = 1, aunque también pueda significar eso. La catedral barroca, con una sola gran cúpula en el centro de su estructura, es simétrica. En la prosa, como en otras mani-

[34] Pope, *Letter to a noble Lord.* ["la prosa da cabida a las dos excelencias más admirables: dicción y ficción."]

[35] Lincoln, *Gettysburg address.* ["gobierno del pueblo, por el pueblo, para el pueblo."—Muy parecido al empleo de homófonos es cierto juego de palabras que Gracián maneja con verdadero virtuosismo: "no hay mayor *desaire* que el continuo *donaire*" *(El Discreto);* el desengañado preferiría "haber sido trasladado de *la cuna* a *la urna,* del *tálamo* al *túmulo*" (*El Criticón,* crisi quinta); "*milicia* contra la *malicia*"; "las sedas y *damascos* fueron *ascos*", etc. (Cf. R. Lapesa, *op. cit.,* pp. 232-233.)]

[36] Bourdaloue, *La misère de notre condition.* ["Esto no es más que el fondo de nuestra miseria, pero poned cuidado, he aquí el colmo, he aquí el exceso, he aquí el prodigio, he aquí el abuso, he aquí la malignidad, he aquí la abominación, y si este término no basta, he aquí, para expresarme con el profeta, la abominación de la desolación."] Y, después de esta acumulación de términos, se pone a desarrollar cada uno por separado. Véase F. Brunetière, "L'éloquence de Bourdaloue", en sus *Études critiques sur l'histoire de la littérature française,* 8ª serie, París, 1907, pp. 151 *ss.*

festaciones del espíritu, la simetría significa una equilibrada proporción de las partes, de acuerdo con su importancia dentro de la estructura general. Cicerón era tan consumado maestro en ese arte, que podía extender la simetría a lo largo de todo un discurso, equilibrando las cláusulas en un período, los períodos en un párrafo, los párrafos en una sección, y las secciones una con otra a lo largo del discurso entero. No es un recurso artificial y postizo: su esencia es lógica. Durante la época barroca, gracias al estudio de la oratoria de Cicerón, los grandes maestros del habla se familiarizaron plenamente con la necesidad de dividir cada tema en varios aspectos amplios, fáciles de distinguir y expuestos en clara correlación, y con la necesidad de subdividir en seguida esos aspectos en facetas más pequeñas para desarrollarlas por separado. Los malos discursos, los discursos de hombres sin educación, fracasan casi siempre por esta razón. Adolf Hitler, por ejemplo, tenía muy poca idea de la simetría, y nunca escribió un buen discurso, excepto cuando alguna vez atinaba con una buena idea que le sirviera de armazón antes de empezar; pero, apasionados siempre, sus discursos (públicos o privados) eran en su mayor parte deshilvanados e indigestos. Los oradores jesuítas son particularmente duchos en el arte de la división, o análisis lógico, aspecto en que se insiste mucho en su educación. Un buen ejemplo es el segundo sermón de los ejercicios espirituales en el *Artista adolescente* de Joyce,[37] pero cualquier sermón de jesuítas podrá mostrarlo. En su sermón *Sobre el reino de Dios*, Bourdaloue dice que este reino es

1) como un tesoro escondido;
2) como una victoria por la que hemos de luchar;
3) como una recompensa que nos está reservada;

y en seguida subdivide cada una de estas divisiones: por ejemplo, en *2)*, dice que hemos de ganar la victoria, primero contra la carne, luego contra el demonio, y por último contra el mundo.[38]

En escala más reducida, los métodos más comunes para lograr la simetría en las oraciones y párrafos son la antítesis y el clímax. Estas dos figuras retóricas nos son familiares y las usamos constantemente, pero fueron los escritores del Renacimiento y de la

[37] Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, cap. III, al comienzo.
[38] Bourdaloue, *Sur le royaume de Dieu* (décimacuarta domínica después de Pentecostés). Véase M. F. Hitz, *Die Redekunst in Bourdaloues Predigt*, Munich, 1936, p. 44.

época barroca quienes las aprendieron de los prosistas grecorromanos y las desarrollaron para legárnoslas.

La antítesis puede ser oposición entre palabras sueltas, pero también oposición entre frases, períodos y párrafos.[39]

> *No man is and island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main;*[40]
>
> *Cette lumière esclaire la simplicité et la soumission du cœur, mais elle aveugle la vanité et l'eslévation de l'esprit;*[41]

[39] "Trouvez-moi, je vous en défie, dans quelque poète et dans quelque livre qu'il vous plaira, une belle chose qui ne soit pas une image ou une antithèse" (Voltaire, citado por G. Guillaumie, *J. L. Guez de Balzac et la prose française, op. cit.*, p. 444). La antítesis llegó a extremos de locura en una serie de productos relativamente tempranos del estilo prosístico inglés: el eufuísmo. El origen exacto de esta curiosa especie de amaneramiento no se ha determinado todavía. Sin embargo, en un artículo intitulado "The immediate source of Euphuism" (en *Publications of the Modern Language Association*, vol. LIII, 1938, pp. 678-686), W. Ringler da razones para creer que Lyly y los demás "eufuístas" la aprendieron en los brillantes y célebres cursos latinos de John Rainolds, en el Corpus Christi College de Oxford, cuyos efectos se propusieron reproducir en inglés. Si esto es cierto, quedaría aún por averiguar dónde la había aprendido Rainolds. Ringler piensa que éste modeló su estilo en "San Agustín y San Gregorio Nazianceno" —lo cual parece un poco difícil de creer— y en las enseñanzas del humanista anticiceroniano Juan Luis Vives. Ahora bien, Vives mismo estuvo en Corpus Christi de 1523 a 1525, y dió aquí dos notables series de conferencias (cf. Sandys, *A history of classical scholarship, op. cit.*, vol. II, pp. 214-215): era amigo de Erasmo, otro adversario de la imitación de Cicerón, y fué un magnífico maestro. Si consideramos que el eufuísmo es *a)* sumamente pomposo y artificial, *b)* cuidadosamente simétrico, *c)* muy dado a la aliteración, *d)* excesivamente libresco, y *e)* no ciceroniano, podemos conjeturar que fué un reflejo inglés de una especie de estilo latino recién creada, elaborada por un humanista como Vives, que deseaba alcanzar tanta complejidad y tanta perfección artística como Cicerón, sin utilizar los esquemas mismos de Cicerón. (Los discursos de Isócrates, a quien Vives conocía indudablemente, combinan aliteración, asonancia y antítesis, más o menos como el eufuísmo, aunque de manera más moderada.)

[40] Donne, *Devotions*, XVII. ["Ningún hombre es una isla, entero en sí mismo; cada hombre es una porción del continente, una parte de la tierra firme."]

[41] Balzac, *Socrate chrétien*, discurso XI (p. 277 en la edición de París, 1652), citado por G. Guillaumie, *J. L. Guez de Balzac . . . , op. cit.*, p. 448. ["Esta luz ilumina la sencillez y sumisión del corazón, pero ofusca la vanidad y altanería del espíritu."] Guillaumie muestra en las pp. 461 *ss.* de su libro cómo Balzac dió a la prosa francesa una nueva y más apacible harmonía cultivando la simetría en todas sus formas: antítesis, paralelismos gramaticales, equilibrio rítmico, harmonías de sonidos. Balzac formó su estilo gracias en parte a su excelente gusto, en parte a su admirable preparación latina (recibida de un maestro jesuíta, el padre François Garasse), y en parte a la purificadora influencia de ciertos prosistas y oradores italianos que

> *...open a few mouths which are now closed, and close many more which are now open; curb the petulancy of the young, and correct the positiveness of the old, rouse the stupid, and damp the pert;*[42]
>
> Mira aquellos muy sanos de corazón tendidos en el suelo, y aquellos otros tan enfermos muy en pie; los de buen color en todas sus cosas andan descaecidos, y aquellos a quien su mala conciencia les ha robado el color, por lo que robaron, están empinados; los de buenas entrañas no se pueden tener ni conservar, y los que las tienen dañadas corren.[43]

Por supuesto que en los poetas barrocos abundan las antítesis. Véase este ejemplo de Pope:

> *Damn with faint praise, assent with civil leer,*
> *and, without sneering, teach the rest to sneer;*[44]

y recuérdese el soneto de Sor Juana Inés de la Cruz:

> Al que ingrato me deja busco amante,
> al que amante me sigue dejo ingrata...

El clímax —palabra que significa 'escalera'— es la amplificación y elevación de un pensamiento a lo largo de una descripción gradual de sus diversos aspectos, con palabras, frases u oraciones equilibradas, o con párrafos que culminan en una vigorosa conclusión. Así:

---

habían escrito en latín y en italiano. "Fusion harmonieuse du génie latin et du goût français, tel nous apparaîtra l'art de Balzac", dice Guillaumie en la p. 111. Teniendo esto en cuenta, es lastimoso que Guillaumie haya escrito un largo libro sobre Balzac dominado por la idea de que es un error hacer que los estudiantes inteligentes se pongan a aprender latín: la educación clásica (la educación a que el propio Balzac atribuía, en gran parte, su talento de escritor) es, para él, "ce prejugé si tenace et... si funeste" (p. 26), y dice que le dió "la fausse illusion d'avoir pénétré dans la pensée intime et l'âme véritable des anciens" (p. 77). Sin embargo, el resto del libro está consagrado a probar cuánto fruto sacó Balzac de este pernicioso sistema.

[42] Swift, *A voyage to Laputa,* cap. VI. [Está proponiendo el plan de que haya médicos que cuiden a todos los legisladores; los resultados serían "abrir unas cuantas bocas que están ahora cerradas y cerrar muchas más que están ahora abiertas, refrenar la petulancia de los mozos y corregir la terquedad de los viejos, sacudir a los estúpidos y entibiar a los demasiado listos."]

[43] Gracián, *El Criticón,* crisi sexta.

[44] Pope, *Epistle to Dr. Arbuthnot,* 201-202. ["Reprueba con fingido elogio, asiente con civil mirada de reojo, / y, sin zaherir, enseña a zaherir a los otros."]

But, my Lords, who is the man that, in addition to these disgraces and mischiefs of our army, has dared
to authorize and associate to our arms the tomahawk and scalping-knife of the savage?
to call into civilized alliance the wild and inhuman savage of the woods?
to delegate to the merciless Indian the defence of disputed rights?
and to wage the horrors of his barbarous war against our brethren?[45]

Y he aquí un abrumador apóstrofe al ateo, lanzado por John Donne:

I respite thee not till the day of judgement, when I may see thee upon thy knees, upon thy face, begging of the hills that they would fall down and cover thee from the fierce wrath of God, to ask thee then, Is there a God now? I respite thee not till the day of thine own death, when thou shalt have evidence enough that there is a God, though no other evidence but to find a Devil, and evidence enough that there is a heaven, though no other evidence but to feel hell; to ask thee then, Is there a God now? I respite thee but a few hours, but six hours, but till midnight. Wake then; and then, dark, and alone, hear God ask thee then, remember that I asked thee now, Is there a God? and if thou darest, say No.[46]

[45] Pitt, *On the motion for an address to the throne,* 18 de noviembre de 1777 (se refiere a la guerra con las colonias inglesas en América). ["Pero, señores, ¿quién es el hombre que, para colmo de estas desgracias y perjuicios de nuestro ejército, se ha atrevido a autorizar y asociar con nuestras armas el *tomahawk* y la navaja del salvaje; a admitir en una alianza civilizada al feroz e inhumano salvaje de los bosques; a delegar en el desalmado indio la defensa de derechos disputados, y a sostener los horrores de su bárbara guerra contra nuestros hermanos?" — He aquí otro hermoso ejemplo de clímax, de una etapa literaria anterior a la era barroca. Es de fray Luis de Granada, *Libro de la oración,* meditación para el sábado por la mañana: "¿Éstos son aquellos ojos que oscurecían al sol con su hermosura? ¿Éstas son las manos que resucitaban a los muertos a quien tocaban? ¿Ésta es la boca por do salían los cuatro ríos del paraíso? ¿Tanto han podido las manos de los hombres contra Dios?"]

[46] Donne, *Sermon XLVIII* (25 de enero de 1628/9). ["Te doy como plazo, no el día del juicio, cuando te vea sobre tus rodillas, sobre tu cara, pidiendo a los montes que caigan sobre tí y te oculten de la implacable cólera de Dios, para preguntarte entonces: «Y ahora, ¿existe Dios?» Te doy como plazo, no el día de tu muerte, cuando tengas prueba bastante de que Dios existe, aunque no sea otra prueba que la de encontrarte al Demonio, y prueba bastante de que existe el cielo, aunque no sea otra prueba que la de sentir el infierno, para preguntarte entonces: «Y ahora, ¿existe Dios?» Te

Dentro del clímax hay un recurso simétrico tan natural y adaptable, que se le puede utilizar en casi todos los géneros de discurso sin que parezca artificial. Y sin embargo fué inventado por los maestros griegos de retórica; no todos los romanos lo adoptaron ni lo manejaron con soltura; pero Cicerón, más que nadie, supo hacerlo suyo; y, aunque no es un recurso connatural a las lenguas europeas modernas, ha entrado ahora, sin dejar el campo de la prosa artística, en el discurso ordinario de las naciones occidentales. Es el tricolon. *Tricolon* quiere decir 'unidad formada de tres partes'. La tercera parte de un tricolon empleado en la oratoria suele ser más enfática y terminante que las otras dos. Éste es el principal recurso que utiliza Lincoln en el *Discurso de Gettysburg*, y está duplicado en su conclusión:

> *But, in a larger sense, we cannot dedicate—we cannot consecrate—we cannot hallow this ground.*
>
> *We here hyghly resolve that these dead shall not have died in vain—that this nation, under God, shall have a new birth of freedom—and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.*[47]

Aunque Lincoln mismo no conocía a Cicerón, había aprendido esta y otras bellezas del estilo ciceroniano gracias a su estudio de la prosa de la era barroca, en una época en que había llegado a la perfección en inglés, en francés y en otras lenguas.

> *Mummy is become merchandise, Mizraim cures wounds, and Pharaoh is sold for balsams.*[48]
>
> *La gloire! Qu'y a-t-il pour le chrétien de plus pernicieux et de plus mortel? quel appât plus dangereux? quelle fumée plus capable de faire tourner les meilleures têtes?*[49]

---

doy como plazo sólo unas horas, sólo seis horas, sólo la medianoche de hoy. Despierta entonces; y entonces, a oscuras y solo, oye a Dios preguntarte entonces, recuerda que yo te pregunté ahora «¿Existe Dios?», y responde, si te atreves, que no."]

[47] Lincoln, *Gettysburg address*. ["Pero, en un sentido más amplio, no podemos dedicar, no podemos consagrar, no podemos santificar este suelo..." "Resolvemos aquí que estos muertos no hayan muerto en vano; que esta nación, con la ayuda divina, tenga un nuevo nacimiento de libertad; y que el gobierno del pueblo, por el pueblo, para el pueblo, no perezca en esta tierra."]

[48] Browne, *Urn burial*, cap. v. ["La momia es hoy mercancía, Mizraím sirve para curar heridas, y Faraón es vendido para hacer bálsamos."]

[49] Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*. ["¡La gloria! ¿Qué cosa más perniciosa y más mortal existe para el cristiano? ¿Qué cebo más peligroso? ¿Qué humo más capaz de hacer girar las mejores cabezas?"]

> Combates nos esperan sangrientos, facciones increíbles, batallas desiguales, en que habréis menester socorreros de todo vuestro valor; miserias de la necesidad, inclemencias del tiempo y asperezas de la tierra, en que os será necesario el sufrimiento.[50]
>
> *The notice which you have been pleased to take of my labours, had it been early, had been kind; but it has been delayed till I am indifferent, and cannot enjoy it; till I am solitary, and cannot impart it; till I am known, and do not want it.*[51]
>
> Murió Pompeyo por vuestra desdicha; vivió César por vuestra ruina; matéle yo por vuestra libertad.[52]

Tales recursos (como se puede ver por los ejemplos citados) no se empleaban por separado, sino combinados unos con otros. Y había muchos más. El arte consistía en combinarlos de manera adecuada. Un fragmento de buena prosa barroca se planeaba con tanto cuidado y se acababa con tan exquisito primor, con tantas fuerzas trabadas entre sí, con diseño tan atrevido y cimientos tan poderosos como un palacio barroco o una misa de Bach. Y aunque la prosa moderna rara vez llegue a construirse de manera tan sistemática, estos recursos se cuentan ahora entre sus instrumentos naturales. Los mejores escritores y oradores los emplean a cada paso. Los lectores y oyentes los recuerdan. Todo norteamericano recuerda el tricolon con que Roosevelt afirmó la necesidad que tenía el país de una asistencia social más extensa:

> *One third of a nation, ill-housed, ill-clad, ill-nourished*...

Y, obrando por instinto, la memoria popular de Inglaterra y de los Estados Unidos ha condensado la forma original de la más célebre frase de Churchill, convirtiéndola en otro tricolon inmortal:

> Sangre, sudor y lágrimas.

La deuda del inglés para con la traducción reformada de la Biblia (la "versión del rey Jacobo"), y mediante ella para con la

[50] Solís y Rivadeneyra, *Historia de la conquista de México,* libro I, cap. XIV.

[51] Johnson, *Letter to Lord Chesterfield.* ["En cuanto a la atención que usted se ha servido conceder a mis trabajos, si hubiera sido antes, habría sido bondadosa; pero ha sido retardada hasta ahora que soy indiferente, y no puedo gozarla; hasta ahora que estoy solitario, y no puedo comunicarla; hasta ahora que soy conocido, y no me hace falta."]

[52] Quevedo, *Vida de Marco Bruto* (en el discurso que pronuncia Bruto después de dar muerte a César). — De época posterior a la barroca es este célebre y hermoso tricolon de Landor, *Aesop and Rhodope:* "Laodameia died; Helen died; Leda, the beloved of Jupiter, went before."

literatura hebrea, es grandísima; pero frases como éstas demuestran que es mucho mayor la deuda del inglés y de las demás lenguas europeas occidentales para con los críticos, historiadores y oradores clásicos. La mejor prosa moderna tiene la flexibilidad de Grecia y la grandeza de Roma.

La novela

Tres famosos relatos, escritos en la época barroca, influyeron en la literatura moderna profundamente, y, a un mismo tiempo, recibieron y transmitieron la influencia de ciertas especies de ficción clásica que a primera vista parecen estar bastante lejos de ellos. Los tres están vinculados por diversos lazos de finalidad, imitación y emulación, y es conveniente estudiarlos juntos. Son los siguientes:

Telémaco, por François Fénelon (publicado en 1699-1717);
Pamela, por Samuel Richardson (publicado en 1740);
Tom Jones, por Henry Fielding (publicado en 1749).

En pocas palabras, las conexiones clásicas de estos libros (muy leídos y muy aplaudidos los tres en su tiempo) son éstas: el *Telémaco* es una combinación de epopeya griega y latina, novela y tragedia griegas y muchas otras reminiscencias de la literatura grecorromana que se mezclan en un relato en prosa continuo y nuevo; *Pamela,* obra que se suele llamar la primera novela puramente moderna, proviene en parte de la novela griega y de los ideales griegos de educación; y *Tom Jones,* según palabras de su mismo autor, es una epopeya cómica escrita a imitación de la *Ilíada* y del perdido poema burlesco *Margites.* Pero no es lo único que hay en él. Consideremos estos libros por separado.

Fénelon fué un obispo aristocrático, dotado de excelente cultura clásica: fué mucho mejor helenista que la mayoría de sus contemporáneos, y su obra demuestra que poseía un gusto exquisito. En la Querella de Antiguos y Modernos se mantuvo neutral, en gran parte porque creía que era poco lo que se podía decir del lado de los modernos, a la vez que sentía que los argumentos empleados por los antiguos o esgrimidos en contra de ellos hacían poca justicia a su causa. A la edad de treinta y ocho años fué nombrado preceptor del Duque de Borgoña, hijo del Delfín y segundo heredero del trono de Luis XIV. Según Saint-

Simon, que tal vez exagera para conseguir un efecto, lo encontró un Hyde y lo dejó hecho un Jekyll. El muchacho era de natural orgulloso, violento, casi intratable. Pero bajo la influencia de Fénelon se transformó en un joven reposado, enérgico, y auténticamente interesado por lo mejor del arte y de la vida. Esto se debió sin duda, en su mayor parte, al sutil y encantador carácter de Fénelon. (Bossuet fué preceptor del Delfín, y tuvo mucho menos fortuna, pues su carácter, aunque tan noble como el de Fénelon, era menos persuasivo.) Sin embargo, buena parte de ese cambio fué fruto del cuidado con que Fénelon instiló en su discípulo, con la mayor suavidad y amenidad posible, el sentido real de la historia, de la cultura y de la bien equilibrada moral de los griegos. Aunque era obispo, su enseñanza moral, tal como se la ve a través de sus libros, se fundaba muchísimo más en ejemplos helénicos que en ejemplos cristianos. Compuso especialmente para su discípulo varios libros escolares: primero algunas fábulas de animales, y después una serie de *Diálogos de los muertos,* conversaciones (imitadas de Platón y Luciano) entre personajes célebres e interesantes acerca de temas políticos, morales y pedagógicos. Allí hablan Mercurio y Caronte, Aquiles charla con Homero, Rómulo se encuentra con su virtuoso sucesor Numa Pompilio.

El mejor de los libros de Fénelon estaba destinado también expresamente al Duque de Borgoña; pero en sus páginas es fácil entrever una finalidad pedagógica más amplia. Este libro es el *Telémaco,* historia del hijo de Odiseo. Tal vez se escribió entre 1695 y 1696 (en 1697 terminaron las funciones de Fénelon como preceptor del Duque). En 1699 se publicaron cuatro libros y medio del *Telémaco,* que, según parece, robó su copista y vendió sin licencia a un editor dotado de espíritu de empresa. En ese mismo año de 1699, a causa de las opiniones extremistas de Fénelon en materia de misticismo, Luis XIV mandó que se le borrara de la nómina de los servidores del Duque de Borgoña, y le ordenó retirarse a su diócesis. Después siguieron apareciendo nuevas partes de su libro, aunque la primera edición autorizada no se publicó hasta 1717, al cuidado de un sobrino nieto. Tuvo un éxito nunca visto. Únicamente en 1699 se hicieron veinte ediciones: los compradores "arrojaban monedas de oro a los libreros"; y fué imitado muchas veces.[53]

Por su forma, el *Telémaco* es una novela, como los popularí-

[53] "On jetait des louis d'or à la tête des libraires", decía un contemporáneo de los hechos (citado por F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique,* vol. II, París, 1912, p. 638). Sobre la popularidad del libro fuera

simos cuentos de caballerías, una novela colocada en escenarios vagamente clásicos y decorada con nombres y costumbres aparentemente clásicos también, cosa que estaba entonces en el pináculo de la moda: por ejemplo, la *Clelia* de Madame de Scudéry, libro que en parte descendía de la *Astrea* de Urfé, que ya hemos visto como combinación de novela y de tradición bucólica.[54] Estas novelas son en gran medida descendientes directas de las novelas griegas, o greco-orientales, que han llegado hasta nosotros desde fines del Imperio romano. De las fuentes de los relatos empleados por los novelistas griegos no nos hemos ocupado; y además sus antepasados son ahora imposibles de hallar, pues eran principalmente cuentos folklóricos transmitidos oralmente, historias contadas al amor de la hoguera en los altos de las caravanas o en las mesas de las tabernas, cuentos que raras veces, y por pura casualidad, llegaban a ponerse por escrito. Sin embargo, los novelistas griegos tomaron gran parte de sus materiales secundarios de la mejor literatura griega: descripciones épicas de borrascas, batallas, naufragios y otros horrores, soliloquios trágicos y reveses de la fortuna, descripciones retóricas y elegíacas de procesiones, obras de arte, paisajes y escenas de multitudes y muchos otros temas apasionantes. Evidentemente estos autores fueron hombres muy cultos. De la misma manera, aunque en plano mucho más alto y para propósito más levantado, Fénelon adoptó muchos de los mejores motivos y escenas de la epopeya grecorromana, de la tragedia griega y de otros géneros de la literatura clásica.[55] El hilo mismo del relato en el *Telémaco* es paralelo al de la *Odisea,* pero los episodios son más ricos. Re-

---

de Francia, véase A. Eckhardt, "Télémaque en Hongrie", en la *Revue des Études Hongroises,* vol. IV, 1926, pp. 166 *ss.*; H. G. Martin, *Fénelon en Hollande,* Amsterdam, 1928; y G. Maugain, *Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna del Fénelon in Italia,* París, 1910 (*Bibliothèque de l'Institut Français de Florence,* vol. I). [También fué grande su influencia en España e Hispanoamérica, pero es tema que aún no se ha estudiado.]

[54] Sobre la *Astrée* véase *supra,* vol. I, p. 269.

[55] Así, en el libro XII hay una versión resumida de dos tragedias de Sófocles, el *Filoctetes* y las *Traquinias;* y el libro IX, donde Mentor apacigua a un grupo de salvajes con la fuerza de la palabra, adopta el tema inicial del *De inuentione* de Cicerón. T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte,* 3ª ed., Leipzig, 1912, pp. 321-322, dice que este ideal seguía siendo poderoso en los días de la Revolución francesa, gracias, evidentemente, a la evocación que de él había hecho Fénelon: "die Schaufenster der Buchläden boten gern das Bild des beredten Greises, der mit seinem Wort die aufgeregte Menge bezaubert." Hay una breve lista de los pasajes que toma Fénelon de los clásicos en P. Janet, *Fénelon,* París, 1892, pp. 123 *ss.*, y datos más completos en L. Boulve, *De l'hellénisme chez Fénelon,* París, 1897.

lata las aventuras que tiene el joven príncipe Telémaco durante la búsqueda de su padre. Lo lleva, a través de todo el Mediterráneo, a tierras todavía más numerosas que las que visita Odiseo mismo, de modo que rivaliza no sólo con la *Odisea,* sino también con la *Eneida* (donde se cuentan los azarosos viajes del desterrado Eneas) y con las novelas de amor y de viajes. También vuelve los ojos a la *Comedia* de Dante, que depende de la *Eneida* de Virgilio tal como ésta depende de la *Odisea:* hace entrar tantos episodios copiados de fuentes ajenas a la épica, que es también comparable con uno de los primeros relatos novelesco-pastoriles, la *Arcadia* de Sannazaro;[56] y, hecho curioso, fué un antepasado inconsciente del *Ulises* de Joyce. El relato se cuenta en una prosa límpida, harmoniosa, suavemente poética, cuyos principales defectos son su intolerable monotonía y su igualmente intolerable majestad; sin embargo, su invención, la anchura de su perspectiva, y su bien calculada alternancia de diálogos, descripciones y aventuras, son admirables.

Como todas las obras de Fénelon, el *Telémaco* se escribió con el fin de educar. (Sus cartas a Madame de Maintenon sobre la reforma del carácter, al joven Vizconde de Amiens que le pedía consejos sobre el modo de vivir virtuosamente en la Corte, y a otros correspondientes, son excelentes documentos pedagógicos.) Pero en eso consiste su principal defecto. A cada momento se trasluce que lo que quiere es educar. Como Odiseo en la *Odisea,* el héroe Telémaco va acompañado de la diosa de la sabiduría. Aunque ésta se disfraza bajo los rasgos del anciano Mentor, su presencia es mucho más constante y molesta que en la *Odisea.* Es para Telémaco lo que Fénelon fué para el Duque de Borgoña. Constantemente se expone Telémaco a peligros morales de toda especie, desde la tentación de hablar demasiado de sí mismo hasta la tentación de la lujuria (sus amores con Éucaris son tan fogosos, que provocaron protestas en aquella época) y la tentación de la guerra; y Mentor está siempre sermoneando y sacando moralejas. También saca Mentor moralejas —o Fénelon las saca para nuestra edificación— cada vez que el joven héroe ve una nación dichosa o visita el reino de un monarca perverso. Ahora bien, aunque la *Ilíada* y la *Odisea* —y lo mismo puede decirse de la *Eneida*— son obras noblemente educadoras, las lecciones que dan son casi siempre indirectas, y por lo mismo más penetrantes y duraderas.[57]

[56] Sobre la *Arcadia* véase *supra,* vol. I, p. 265.

[57] Sobre el contenido pedagógico de las epopeyas de Homero véase W.

Pero esta franqueza era algo asombroso en la época en que se publicó el libro. Fénelon era acérrimo enemigo de muchas de las principales tendencias de Luis XIV y de su corte: su afición a la guerra, su orgullo, su debilidad por la adulación, su relajamiento sexual, su absolutismo, su lujosa extravagancia, y en particular su manía constructora y su descuido de la prosperidad del pueblo llano.[58] Hay muchos malos reyes en el *Telémaco,* y casi todos ellos se parecen a Luis XIV y a otros monarcas barrocos de su especie. Cuando Telémaco visita el mundo de los muertos, se encuentra con que hay muchos reyes en el Infierno y pocos en los Campos Elisios. Así, pues, el *Telémaco,* para el joven Duque de Borgoña, era directa y un tanto superficialmente un libro educador: se había escrito para hacer de él un rey distinto de Luis. Pero para sus demás lectores era indirectamente educador, porque, al describir cortes lujosas de hacía mucho tiempo y países mal gobernados durante la Edad de Bronce, estigmatizaba los vicios y locuras de los reinos barrocos. A esto se debió que el público se lanzara tan ansiosamente sobre el libro: todos veían en él una sátira contra Luis el Grande y contra su corte. En cierta medida lo era, aunque le faltaba el humor que es indispensable para la sátira. (Ya en 1694 Fénelon había escrito a Luis una demoledora carta en que criticaba todo su régimen, censurando su afición a la guerra y su mala administración de la economía de Francia.) A esa interpretación se debió que el libro se reeditara constantemente, y que Fénelon nunca haya recobrado el favor real.

De hecho, el *Telémaco* es la sátira de la era barroca que Boileau debió de haber escrito, la sátira que nunca se animó a escribir. En nuestros días no hace falta esa especie de sátira, y por eso el libro de Fénelon está parcialmente muerto. Tiene, sin embargo, su propia vida. No es simplemente un disfraz para meditar acerca de las costumbres contemporáneas, como las *Cartas persas* de Montesquieu, que son muchísimo más francesas que persas.[59] Tiene pleno sentido en cuanto relato de las aventuras de Telémaco, y las personalidades del siglo XVII se manifiestan sólo aquí y allá, en los grandes episodios, por ejemplo cuando se pinta al héroe como joven de natural fogoso y alta-

---

Jaeger, *Paideia,* vol. I (trad. española de J. Xirau), 2ª ed., México, 1946, cap. III.

[58] Véase un estudio detenido de este tema en A. Tilley, *The decline of the age of Louis XIV,* Cambridge, 1929, cap. VIII.

[59] Véase F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique, op. cit.,* p. 640.

nero, siendo así que el Telémaco original, el hijo de Odiseo, era más bien tranquilo y sencillo. La crítica que tradicionalmente se hace contra el libro es que pertenece a una especie literaria falsa: un híbrido de novela en prosa, epopeya y manual pedagógico. Pero muchos grandes libros han pertenecido a especies falsas o confusas. El verdadero defecto del *Telémaco* es que es demasiado claro y sin sorpresas, y demasiado pulcro, y demasiado liso y uniforme. La pasión es mala, y la emoción enloquece a sus víctimas: por eso Fénelon no quiere que entre en juego la pasión, y raras veces (excepto en los personajes malos) deja que broten las emociones. Y sin embargo la pasión es a veces necesaria en un libro.

El *Telémaco* tuvo una larga descendencia. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se escribieron muchas novelas históricas edificantes calcadas en él, y todavía siguen apareciendo. En 1787 se publicó una guía de Grecia y de la historia y la política griegas en una forma novelesca análoga, el *Viaje del joven Anacarsis a Grecia,* por Jean-Jacques Barthélemy, que trabajó en este libro durante treinta años. Gozó de popularidad enorme, y contribuyó a inflamar la pasión por la Grecia antigua que inspiró a la generación de la Revolución francesa. En la gran expansión educativa del siglo XIX estos libros se hicieron muy comunes. Para muchos eruditos de ese siglo sirvió de introducción a las costumbres de la Roma antigua el *Galo* de Wilhelm Adolf Becker, y a las de la Atenas antigua el igualmente aburrido y mecánico *Caricles,* del mismo autor. Pero al propio tiempo las novelas históricas, estimuladas por la fama de Walter Scott, habían llegado a ser un género literario más real y vigoroso; y entre los descendientes del *Telémaco* se cuentan *Los últimos días de Pompeya,* el *Ben Hur,* el *Yo, Claudio,* y los recientes *Idus de marzo* de Thornton Wilder, que, como "Dares Frigio", pretenden ser una masa de documentos auténticos de la época. El pasado se hace más real cuando se le siente como ficción que cuando se le siente como hecho histórico.

El impresor Samuel Richardson publicó *Pamela, o El premio de la virtud* sin nombre de autor, porque su trama era tan humilde y el estilo –pensaba él– tan bajo, que no produciría gran impresión, excepto entre unos pocos amantes tranquilos de la virtud. Tuvo una popularidad gigantesca, en Inglaterra, en la sentimental Alemania, en Francia ("¡Oh Richardson, genio singular!" –prorrumpía el impetuoso Diderot) y en otros países. Se la suele llamar la primera novela moderna, pero equivocada-

mente. La novela moderna no es una creación tan limitada que pueda tener un antepasado único, y hubo muchos otros relatos de introspección psicológica antes de *Pamela*. Sin embargo, *Pamela* hizo más real un género que iba en auge.

Por su forma, es una serie de cartas a través de las cuales se ve cómo una joven resiste a todos los atentados que hace contra su virtud un hombre rico y de más alta categoría social, un hombre poderoso y sin escrúpulos en cuya casa trabaja ella como sirviente; y cómo, a pesar de su humilde nacimiento, consigue casarse con el hombre que ha tratado de engañarla y seducirla. De ese modo adquiere la posición de esposa legítima, "recompensa que, aun en esta vida, una Providencia protectora suele otorgar a la bondad", y vindica la moral burguesa contra la orgullosa y viciosa aristocracia. Y Pamela vivió lo bastante para llegar a ser la madre de la era victoriana y de sus ornamentos: Mr. Podsnap, y Mr. Chadband, "hombre grande y amarillo, de untuosa sonrisa, y que en general daba la impresión de tener buenas reservas de aceite de ballena en su maquinaria".

Contemporánea por su escena y por sus personajes, adelantada a su época en su forma y en su moral, ¿qué tiene que ver *Pamela* con la influencia clásica? El relato se pone en los propios labios de la pobre y dulce Pamela, doncella simple y sin pretensiones de cultura, ajena ciertamente a todos los conocimientos, excepto la virtud, la religión y la oración que siempre tiene en los labios: "No lo dejes, Dios mío." Sin embargo, Richardson, su creador, conocía algo de los clásicos: conocía a Homero y a Cicerón, en traducciones; conocía a Virgilio, Horacio, Lucano, Juvenal, Ausonio, Prudencio, y al autor escolar de Shakespeare, Bautista Mantuano.[60] Pero éstos son únicamente los adornos exteriores de la cultura. Lo que es más fértil e importante para su obra es la influencia de la novela griega. Y esta influencia llegó hasta él por dos vías.

En primer lugar, conocía el *Telémaco* y lo respetaba. Pamela misma, resuelta a mirar por su educación, está una vez "tratando de leer el *Telémaco* francés".[61] El pastor, Mr. Williams, dice que está leyendo "el *Telémaco* francés", lo cual es una señal de cultura francesa y clásica, al mismo tiempo.[62] En la segunda novela de Richardson, *Clarissa Harlowe*, entre los libros "encontrados en el desván", están "los siguientes, no mal escogidos: un

[60] Véanse más detalles en E. Poetzsche, *Samuel Richardsons Belesenheit*, Kiel, 1908 (*Kieler Studien zur englischen Philologie*, nueva serie, vol. IV).

[61] Richardson, *Pamela*, carta 18 (edición de Oxford, 1929, vol. III, p. 93).

[62] Richardson, *Pamela, ed. cit.*, vol. II, p. 55.

Telémaco en francés, otro en inglés".[63] Y la estructura general del *Telémaco* y de *Pamela* es parecida: un personaje joven, expuesto a todas las especies posibles de tentación, resiste a todas, y es recompensado con el bienestar de este mundo y con el afecto de alguien tiernamente amado, pero desesperadamente lejano. El joven Telémaco sufre sus tentaciones mientras hace el Gran Periplo; Pamela las suyas sin moverse de la casa de su amo: ésta es la diferencia de su sexo y de su rango; pero el propósito moral que inspira a los dos libros es el mismo.

Por otra parte, tiene *Pamela* un vínculo con la novela griega a través de la *Arcadia* de Sir Philip Sidney.[64] Este libro acababa de aparecer en una versión retocada, con el título de *La Arcadia de Sidney modernizada* (1725), y *El Espectador* la mencionaba como indispensable en la biblioteca de una dama.[65] Richardson la había leído ciertamente con mucho cuidado. Dos de los episodios de la *Arcadia* están imitados en sus otras novelas, *Clarissa Harlowe* y *Sir Charles Grandison*.[66] Y el nombre de su heroína, Pamela, está tomado asimismo del libro de Sidney, donde es el nombre de la hija del rey Basilio y de la reina Ginecea. Al escogerlo, quería mostrar Richardson, evidentemente, que, aunque rústica, su heroína era en realidad una princesa por la nobleza de su corazón.[67]

Los novelas de Grecia y Roma seguían vivas en la época ba-

[63] Richardson, *Clarissa Harlowe*, carta 59 (edición de Oxford, 1930, vol. III, p. 318). A continuación vienen libros "más ligeros", que son "los dramas de Steele, de Rowe y de Shakespeare".

[64] Sobre la *Arcadia* de Sidney véase *supra*, vol. I, pp. 268-269.

[65] Véase M. Gassmeyer, *Samuel Richardson's "Pamela", ihre Quellen und ihr Einfluss auf die englische Literatur*, Leipzig, 1890, pp. 11 *ss.*

[66] Observación de S. L. Wolff, *Greek romances in Elizabethan prose fiction*, Nueva York, 1912, p. 463, nota. Si en *Pamela* hay referencias al contenido de la *Arcadia*, yo no he logrado descubrirlas.

[67] Por cierto que Richardson captó mal la pronunciación de este nombre. En la novela de Sidney era Paméla, como se ve por uno de los poemas líricos en que se la menciona: "Philóclea ánd Paméla swéet"; probablemente Sidney pensaba en una forma Πάμμηλα (cf. εὔμηλος), 'rica en rebaños de ovejas'. Richardson hace que su heroína pronuncie mal su propio nombre en los *Verses on my going away* (carta 31), donde lo acentúa Pámela, que es como todos lo pronuncian ahora en inglés. Fielding se apresuró a mofarse de esto en su parodia *Joseph Andrews:* "They had a daughter of a very strange name, Pamĕla, or Pamēla; some pronounced it one way, and some the other" (libro IV, cap. XII). Y en un perfecto dístico Pope corrigió la pronunciación reprobando al mismo tiempo la moraleja del libro (*Epistle to Miss Blount*, 49-50):

The gods, to curse Pamela with her prayers,
gave the gilt coach and dappled Flanders mares.

rroca: se las leía mucho y se las copiaba a menudo. Fénelon adoptó su marco, lo enriqueció con importantes elementos de la literatura clásica, y de la épica grecorromana tomó para su obra un propósito moral aristocrático. Richardson (de segunda y tercera mano) recibió el mismo marco, conservó la animación de aquellos modelos, los episodios en que el héroe se salva por un pelo, y expuso en su libro la moral de la naciente burguesía, de la cual era él mismo un buen representante.

Henry Fielding recibió una buena educación en Eton, pero de allí pasó a la Universidad de Leyden en vez de ir a Oxford o a Cambridge. Conocía perfectamente el latín, el francés y el italiano, y bastante bien el griego.[68] Después de iniciar su carrera literaria con la traducción de un fragmento de la sátira de Juvenal contra las mujeres *(Venganza de un amante injuriado),* prosiguió escribiendo obras de teatro, con alguna fortuna, y en seguida encontró su vocación gracias a la lectura de *Pamela,* libro que lo divirtió y que le desagradó. En 1742 publicó la *Historia de las aventuras de Joseph Andrews,* que es una parodia de la novela de Richardson.

Pamela, resistiendo a las solicitaciones de su amo y burlando sus estratagemas, llega a ser finalmente su mujer. Joseph Andrews (a quien se tiene por hermano de Pamela) es también un criado, que resiste a las seducciones de su ama Lady Booby hasta que finalmente gana el corazón de la dulce Fanny Andrews. Luego resulta que el joven Joseph es hijo de un caballero del lugar, raptado en su niñez, y que Fanny es hermana (raptada también) de Pamela; todos ellos, la seductora Lady Booby inclusive, viven felices hasta el fin de sus días, y así concluye la historia de *Joseph Andrews.*

Fielding publicó después, en 1749, una gran novela original, *Tom Jones, Historia de un expósito,* a la cual debe su reputación universal. Pero las dos novelas son mojones en la historia de la novela moderna. El propio Fielding sabía esto, y añadió largas disquisiciones sobre la teoría que, según él, venían a ejemplificar sus obras. Sus materiales eran absolutamente modernos. Su forma, decía, era adaptación de una forma clásica. Eran epopeyas en prosa. Los únicos rasgos en que diferían de la *Ilíada* y la *Eneida* eran, primero, que estaban escritas en prosa; segundo,

[68] Fielding, *Letter to Walpole* (1730):

Tuscan and French are in my head,
Latin I write, and Greek—I read.

que no recurrían a lo sobrenatural; y tercero, que en vez de ser heroicas eran cómicas.[69]

Fielding insistió varias veces en este paralelismo, y a ello consagró digresiones en que se dirigía a lectores tan eruditos y tan interesados en la teoría literaria como el público de Richardson estaba interesado en las materias sexuales, en la moral y en la buena posición social. Él lo encarriló hacia su propósito empleando citas de Aristóteles y del "Arte poética" de Horacio como epígrafes de sus capítulos, e intercalando frecuentes parodias de batallas heroicas, de símiles homéricos y de descripciones épicas del transcurso del tiempo.

No se trataba simplemente de un alarde vacío. Fielding era un buen conocedor de los clásicos y un hombre de muchísima lectura. En 1895 Austin Dobson encontró el catálogo de su biblioteca en un rincón del Museo Británico: es sorprendentemente extenso, y en él se encuentran casi todos los clásicos, desde el más grande hasta el más oscuro.[70] Pero es indudable que, si no hubiese parodiado las convenciones épicas ni hecho sus disquisiciones acerca de la analogía, poquísimos lectores modernos habrían llegado a pensar que sus novelas son epopeyas. Era por lo menos atrevido, y quizá pedante y ridículo, que el autor de un par de ligeros relatos novelescos dijera que en ellos emulaba a Homero. ¿Tenía razón Fielding?

En primer lugar, era inconducente pretender que sus libros estaban escritos sobre el molde de la epopeya cómica clásica como el *Margites* atribuído a Homero, pues no sabemos virtualmente nada acerca del *Margites,* del cual no sobreviven más que unas cuantas palabras, y el único poema antiguo que podría llamarse epopeya cómica es la *Batracomiomaquia,* donde no hay personajes humanos, sino ranas y ratones.

¿Querría decir Fielding que sus novelas eran parodias de la epopeya? Hay en ellas batallas de burlas, héroes anti-heroicos, innobles aventuras, grandes aspiraciones que terminan en catástrofes ridículas. Sí, eso quería decir; y sin embargo *Joseph Andrews* comenzó por ser parodia, no de una epopeya clásica, sino de una novela reciente. Y en *Tom Jones* los episodios heroicoburlescos son menos importantes que la intriga amorosa y las aventuras de viajes, los encuentros casuales, las evasiones y reconocimientos inesperados, que no son de ninguna manera clási-

[69] Véase *Tom Jones,* libro VIII, cap. 1, acerca de lo "maravilloso", y el prefacio de *Joseph Andrews* sobre lo ridículo en la epopeya.

[70] A. Dobson, *Eighteenth-century vignettes,* 3ª serie, Londres, 1896, pp. 163 *ss.*

cos en cuanto a su calidad, sino que pertenecen a otro tipo literario. Son los materiales de la tardía novela griega.[71] Tanto en *Joseph Andrews* como en *Tom Jones*, la intriga principal gira en torno de un recurso favorito de la novela griega, el niño raptado, educado en un rango social inferior o en la ignorancia de sus verdaderos padres, y que con el tiempo resulta ser de noble cuna; y, como una novela griega (y a diferencia de la épica), ambos libros terminan con la boda de dos amantes que han sufrido múltiples separaciones. Estos recursos aparecen en las novelas griegas como *Dafnis y Cloe;* reaparecen en las largas historias novelescas de amor que se escribieron a fines del Renacimiento y en la era barroca, *Astrea* y *Clelia* y muchas otras; Fénelon adornó el *Telémaco* con algo del interés y de la variedad de esos recursos; y en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* los parodió Fielding unas veces, y otras los utilizó directamente como tales, pero en lo esencial los hizo reales y contemporáneos.

No obstante, al afirmar que sus libros eran epopeyas, Fielding asentó una verdad importante, quizá sin darse plenamente cuenta: que la epopeya en verso estaba muriendo, y que las fuerzas que en un tiempo había poseído estaban a punto de pasar a la moderna novela. La transfusión había empezado antes de Fielding. El *Quijote* de Cervantes tomó las fantásticas aspiraciones heroicas de epopeyas como el *Orlando furioso* y las hizo entrar en contacto con la vida real y con el lenguaje de la prosa. Fénelon, en el *Telémaco,* al escribir la primera de muchas historias modernas de la formación y educación de un espíritu, entretejió epopeya clásica y novela griega y tomó la prosa como vehículo. Fielding se refiere explícitamente al *Telémaco* llamándolo epopeya comparable a la *Odisea;*[72] y desde luego es más parecido a una epopeya que *Tom Jones.*

[71] Sobre las novelas griegas véase *supra,* vol. I, pp. 260 *ss.*

[72] Fielding, *Joseph Andrews,* prefacio:

Thus the Tèlemachus of the Archbishop of Cambray appears to me of the epic kind, as well as the Odyssey of Homer; indeed it is much fairer and more reasonable to give it a name common with that species from which it differs only in a single instance, than to confound it with those which it resembles in no other —such as those voluminous works, commonly called Romances, namely, Clelia, Cleopatra, Astraea, Cassandra, the Grand Cyrus, and innumerable others, which contain, as I apprehend, very little instruction or entertainment.

Fielding empeora luego la confusión, pues continúa diciendo a renglón seguido que su propia obra es una novela cómica, y define la novela cómica como poema épico cómico en prosa. Esto demuestra que reconocía oscura-

Así, pues, Fielding vió en la teoría y sintió en la práctica las dos principales corrientes clásicas que confluían para constituir la novela moderna. Una de ellas era la novela griega. La otra era la epopeya grecorromana. La primera dió a la novela moderna su interés por los amores de los jóvenes, intrigas abundantes en viajes y apasionantes aventuras, azares y cambios, disfraces y coincidencias, toda la larga hebra episódica de su relato. En tiempos de Fielding, la novela no estaba todavía madura para recibir de lleno la fuerza del espíritu épico, pero más tarde se haría capaz de contener la audaz construcción de la epopeya, su vasto campo de acción, sus escenas de multitudes, su profundidad política e histórica, sus grandiosos significados espirituales y su sentido de los misterios ocultos que hacen del destino humano algo más grande que las aventuras individuales y la vida personal de los hombres. En el siglo XIX, la novela y la épica clásicas, imprimiendo su huella en la conciencia moderna, producirían obras como el *David Copperfield* de Dickens, el *Crimen y castigo* de Dostoyevski, la *Salammbô* de Flaubert, la *Guerra y la paz* de Tolstoi, los *Episodios nacionales* de Galdós.

La historia

Uno de los más grandes monumentos intelectuales y artísticos de la época barroca es un estudio de la pugna entre el Imperio romano y las fuerzas que lo destruyeron: la *Decadencia y caída del Imperio romano* de Edward Gibbon. Fué Gibbon un inglés de posición desahogada y salud precaria, nacido en 1737, bien educado en las escuelas, pero sobre todo con su método personal de leer, leer y más leer. Él mismo afirmaba que el año en que hizo su mayor progreso intelectual fué el duodécimo de su vida. Su breve paso por Magdalen College fué en gran parte tiempo desperdiciado.[73] Terminó abruptamente a causa de su conversión al catolicismo. Su padre lo despachó a la Suiza francesa, donde se reconvirtió rápidamente, prosiguiendo después su preparación para la tarea que de manera oscura preveía. Su primera obra publicada fué un ensayo en francés (que era entonces la principal lengua de cultura) acerca de las ventajas del estudio de los clásicos. En 1764 concibió la idea de su gran historia, que

mente la presencia de ambos elementos en su libro, sino que sentía que la epopeya era más vigorosa y viril, y le desagradaban las novelas por ser artificiales e irreales.

[73] Sobre la temporada que Gibbon pasó en Oxford véase *infra*, p. 295.

abarca un período de más de mil años, pues el Imperio romano no cayó sino menos de cuarenta años antes del descubrimiento de América. El primer volumen apareció en 1776, y fué recibido con universal aplauso: Gibbon decía que su libro estaba "en todas las mesas y en casi todos los tocadores". Otros cinco volúmenes aparecieron a intervalos, el último en 1788; y, después de escribir una breve y admirable autobiografía, murió Gibbon en 1794, expirando simultáneamente con la era barroca.

La *Decadencia y caída del Imperio romano* es un libro de la más alta importancia. En cuanto símbolo de la interpenetración del mundo grecorromano y el mundo moderno, es comparable con el *Paraíso perdido* de Milton o las tragedias de Racine, con Versalles o San Pablo de Londres. Aunque escrita por un inglés, es un producto internacional. Gibbon se sirvió de las investigaciones realizadas por los sabios de casi todos los países de Europa (particularmente las del francés Sébastien Le Nain de Tillemont); concibió su libro en Roma; escribió una parte en Inglaterra y otra parte en Suiza; su estilo es una fértil fusión de inglés y latín, clarificada por el francés (la lengua en que había escrito ya dos importantes obras históricas);[74] su espíritu es en parte el de la clase acomodada y liberal de Inglaterra y en parte el de la Ilustración francesa e inglesa.

Tenía Gibbon dos ilustres predecesores. Bossuet, que fué preceptor del Delfín (el heredero del trono de Luis XIV), escribió para él un *Discurso sobre la historia universal* (1681). Este libro es una síntesis y un resumen cronológico de la historia del pueblo judío, de los imperios del cercano Oriente, de los griegos y romanos y de los invasores y sucesores de Roma hasta Carlomagno (año 800), entremezclada con una exposición, mucho más espaciosa, de la providencia de Dios que guía el curso de los acontecimientos encaminándolo todo hacia el establecimiento de la verdadera fe. Bossuet conocía excelentemente la historia, y supo distribuir con gran habilidad los hechos, de manera que su libro pinta un solo y vasto cuadro; pero su completa dependencia del Viejo y del Nuevo Testamentos, que son para él el único documento central y unificado de la historia antigua, hace su obra más edificante que sólida. En su capítulo de conclusión

[74] Véase A. J. Toynbee, *A study of history*, vol. V, Oxford, 1939, p. 506, nota; y las pp. 643-645 acerca de la decisión de Gibbon de emplear el inglés como vehículo de *The decline and fall of the Roman empire*, cosa que Toynbee atribuye a la victoria de Inglaterra en la Guerra de los Siete Años. (Toynbee hace también una interesante mención de la influencia del estilo de Gibbon sobre el joven Abraham Lincoln.)

dice que todos los hechos históricos son fruto de la intervención directa de Dios: no sólo decide Dios sobre el resultado de las guerras y el destino de los imperios, sino que es Él quien hace que ciertos hombres y ciertos pueblos sean corrompidos o virtuosos, necios o previsores: no existe eso que se llama azar, ni, evidentemente, voluntad ni sabiduría humanas.[75] Esta lección moral era sin duda excelente como amonestación para el heredero de un monarca absoluto, pero convierte la historia en teología.[76]

Cincuenta años después, una de las más brillantes inteligencias del siglo XVIII, Charles de Secondat, barón de Montesquieu, escribió un libro mucho más importante sobre la historia antigua: las *Consideraciones sobre las causas de la grandeza de los romanos y de su decadencia* (1734). Ya conocido por sus *Cartas persas* como crítico penetrante de la sociedad y de la historia, Montesquieu, que en ese momento preparaba la más grande de sus obras, el *Espíritu de las leyes,* consiguió en su libro sobre Roma algo que sólo era posible en el Siglo de las Luces. En un libro pequeño, admirablemente ordenado, de límpida claridad y elegante precisión, hizo entrar un vasto panorama de las fechas, acontecimientos, personajes e instituciones esenciales de la historia romana, desde los tiempos de Rómulo hasta las conquistas turcas, combinándolo con un análisis frío, seguro, y sin embargo no simplista de los factores morales y sociales, personales y estratégicos que ensancharon, consolidaron y destruyeron a Roma. Esta obrita contribuyó a formar el gran libro de Edward Gibbon; y aunque muchos de sus datos históricos necesitan ahora ser revisados y amplificados, es aún imposible leerla sin admiración, y sin una explosión de fe en las facultades del espíritu humano.

[75] Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle,* 3ª parte, cap. VIII, al comienzo:

Dieu tient du plus haut des cieux les resnes de tous les royaumes; il a tous les cœurs en sa main: tantost il retient les passions, tantost il leur lasche la bride, et par là il remuë tout le genre humain..Il connoist la sagesse humaine toûjours courte par quelque endroit; il l'éclaire, il étend ses veûës, et puis il l'abandonne à ses ignorances; il l'aveugle, il la précipite, il la confond par elle-mesme... Ne parlons plus de hazard ni de fortune, ou parlons-en seulement comme d'un nom dont nous couvrons nostre ignorance. Ce qui est hazard à l'égard de nos conseils incertains est un dessein concerté dans un conseil plus haut.

Esta última observación harmoniza con la enseñanza de Boecio en su *De consolatione Philosophiae* (cf. *supra,* vol. I, p. 72).

[76] Véanse las observaciones de R. G. Collingwood en *The idea of history,* Oxford, 1946, pp. 117 *ss.,* acerca del carácter general de la historiografía cristiana.

La obra de Gibbon excede a una de esas dos en arte, y a la otra en la amplitud del campo estudiado. Se la podría definir muy bien llamándola una culminación de la erudición renacentista, de aquella admiración por el arte, la sabiduría política y el humanismo grecorromanos que había comenzado a vivificar a las naciones de la Europa occidental cuatrocientos años antes. Contemplada desde otro punto de vista, es el fin de la era de Roma en la Europa moderna. Después de ella vendría la edad de Grecia.

Es un libro grandioso. Comienza en el segundo siglo de nuestra era, y termina en el décimoquinto. Abarca no sólo a Roma y a Bizancio, sino también a los Estados sucesores —los francos, los ostrogodos, los lombardos— y a los invasores, tártaros, sarracenos, hunos, vándalos y muchos otros. Un admirador moderno observa que en todos los buenos críticos la obra ha dejado la misma impresión de gran fuerza y soberbia organización. Walter Bagehot la compara con el avance de "una legión romana a través de un país turbulento, cuesta arriba y cuesta abajo, por entre pantanos y espesuras, por entre godos y partos,... un emblema de la civilización"; Sainte-Beuve la compara con "una larga y magnífica retirada ante el embate de nubes de enemigos, llevada a cabo sin ímpetu ni fuego, pero con orden y táctica"; y Frederic Harrison con "un triunfo romano, de algún César que vuelve, acompañado de toda la pompa y todo el fausto de la guerra: pueblos de todos los colores y trajes, trofeos de naciones bárbaras, fieras extrañas y el botín de las ciudades".[77] Es un contraste imponente comparar esta obra, que comprende y resume tan gran parte de la historia antigua, disponiéndola en una perspectiva enorme como los siglos, con una de las más primitivas obritas de arte que han llegado hasta nuestros días desde esa misma Edad Oscura descrita por Gibbon: el Arca de Franks, que comprime todo el pasado heroico en unos cuadros de la fundación de Roma, la conquista de Jerusalén, los sufrimientos de un héroe nórdico y un monstruo de cabeza de caballo, que pertenece a una leyenda ignota.[78]

Sin embargo, la estructura, aunque magnífica por su escala, no es uniforme. Se diría que es una obra incompleta. Como

[77] Tomo estas citas del libro de J. B. Black, *The art of history*, Nueva York y Londres, 1926, pp. 144 *ss*. Black remite a: Bagehot, *Literary studies*, Londres, 1879, vol. I, p. 226; Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 3ª ed., París, s. f., vol. VIII, p. 456; y Harrison, "The centenary of Gibbon", en sus *Memories and thoughts*, Nueva York, 1906.

[78] Véase *supra*, vol. I, p. 27.

observa J. B. Bury, la primera parte, que abarca por sí sola más de cinco octavos del total, describe detalladamente el período que va de 180 a 641, "de Trajano a Constantino, de Constantino a Heraclio", mientras que la segunda, que se ocupa del período 641-1453, es sumaria y episódica, compendia ciertos largos fenómenos históricos en breves resúmenes y describe algunos acontecimientos insignificantes con longitud desproporcionada. Gibbon justifica esto diciendo que hubiera sido una "tarea ingrata y melancólica" describir con toda clase de detalles los últimos ochocientos años del Imperio de Oriente; y esto se debe, en gran parte, a que le desagradaba un cristianismo organizado y un imperio jerarquizado, "sucesión de sacerdotes, de cortesanos".[79] Aquí, sin embargo, sus preferencias personales lo hicieron falsificar su asunto. No hacía más que comulgar con los prejuicios de su época, pero esto perjudicó a la verdad.

La enormidad del área que cubre Gibbon sería inútil sin su fuerza analítica. Tenía un sentido delicado y finísimo de la estructura intelectual y estética. Gracias a él dominó plenamente aquella masa enorme y amorfa, un millar de procesos y un millón de acontecimientos, haciéndolos ordenarse, como por sí mismos, en grupos amplios pero manejables, setenta y uno de los cuales constituyen la obra acabada. Ésta, libre de apéndices, excursos y anejos, forma un todo arquitectónico de grandeza verdaderamente barroca.

Pero en seguida viene lo que se ha llamado "la inmortal afectación de su estilo único". Sin embargo, no es único. La individualidad no era una de las principales ambiciones de los estilistas de los siglos XVII y XVIII. Se suele encomiar su estilo, y es verdaderamente encomiable como una hazaña de fuerza de voluntad. Lo malo —como aquella dama de Boileau decía de la poesía de Jean Chapelain— es que nadie puede leerlo.[80] No es que Gibbon emplee muchas palabras largas y cultas. Tampoco es demasiado solemne: por el contrario, su texto es en ocasiones elegantemente ingenioso, y sus notas de pie de página, sobre todo

[79] También Montesquieu decae hacia el final de su libro. Véase la explicación que da Gibbon de este cambio de plan (con una cita expresa de la frase final de Montesquieu) en el comienzo del capítulo XLVIII.

[80] Boileau, *Satire X*, 453-458:

Puis, d'une main encor plus fine et plus habile,
pèse sans passion Chapelain et Virgile;
remarque en ce dernier beaucoup de pauvretés,
mais pourtant confessant qu'il a quelques beautés,
ne trouve en Chapelain, quoi qu'ait dit la satire,
autre défaut sinon qu'on ne le saurait lire.

si el lector es de aquellos que pueden penetrar "la oscuridad de una lengua sabia", suelen ser escandalosamente regocijadas. Pero sus oraciones son monótonas. Dos esquemas, con ligerísimas variantes, son sus obsesiones. Dice unas veces: *B; y C*. La oración siguiente será *B; y C; y D*. Aquí y allá le gusta intercalar *B; pero C*. Después, regular y soporíficamente, como olas en la playa, ruedan y ruedan sus oraciones: *B; y C; y D*.[81] La impresión que nos queda al leer una cincuentena de páginas está descrita elocuentemente por Dickens. Después de escuchar una lectura del *"Decline and fall off the Rooshan empire"*, Mr. Boffin quedó "atónito con sus ojos y su entendimiento, y tan severamente castigado que apenas pudo desear a su amigo literario las buenas noches".[82] Gibbon trabajó y trabajó sobre dos recursos retóricos, la antítesis y el tricolon, hasta el grado de hacerlos casi sinónimos de la manera gibboniana. Las oraciones de Montesquieu son más flexibles. Antes de él, en Inglaterra, Donne y Browne habían sido más variados y no menos vigorosos. Los dos historiadores romanos más ilustres hubieran retrocedido ante un repertorio tan limitado de ritmos. Tito Livio es sonoro y elevado en su narración de complejos acontecimientos estratégicos, irrumpe

[81] He aquí una característica sucesión de estos simples moldes sintácticos en *The decline and fall of the Roman empire*, tomada del cap. LV (edición "Everyman", vol. V, p. 518):

But the saints were deaf or inexorable; and the torrent rolled forwards, till it was stopped by the extreme land of Calabria. A composition was offered and accepted for the head of each Italian subject; and ten bushels of silver were poured forth in the Turkish camp. But falsehood is the natural antagonist of violence; and the robbers were defrauded both in the numbers of the assessment and the standard of the metal. On the side of the East the Hungarians were opposed in doubtful conflict by the equal arms of the Bulgarians, whose faith forbade an alliance with the pagans, and whose situation formed the barrier of the Byzantine empire. The barrier was overturned; the emperor of Constantinople beheld the waving banners of the Turks; and one of their boldest warriors presumed to strike a battle-axe into the golden gate. The arts and treasures of the Greeks diverted the assault; but the Hungarians might boast in their retreat that they had imposed a tribute on the spirit of Bulgaria and the majesty of the Caesars. The remote and rapid operations of the same campaign appear to magnify the power and numbers of the Turks; but their courage is most deserving of praise, since a light troop of three or four hundred horse would often attempt and execute the most daring inroads to the gates of Thessalonica and Constantinople. At this disastrous era of the ninth and tenth centuries, Europe was afflicted by a triple scourge from the North, the East, and the South: the Norman, the Hungarian, and the Saracen sometimes trod the same ground of desolation; and these savage foes might have been compared by Homer to the two lions growling over the carcasse of a mangled stag.

[82] Dickens, *Our mutual friend*, cap. V.

en breves oraciones irregulares para relatar batallas, cercos, pugnas, contiendas diplomáticas, desastres; arde en fogosa retórica cuando un héroe o un gran enemigo pronuncia uno de esos apasionantes discursos, reveladores del carácter, con que siembra aquí y allá su relato: todo esto lo hace muchísimo más individual, mucho menos avaro de sorpresas, mucho menos monótono que Gibbon. Tácito, que escribió una historia de rivalidades ocultas, maquinaciones complejas, traiciones, sufrimientos, odios y locuras inexplicables, hizo sus oraciones tan oscuras, tan fuera casi de molde como los acontecimientos que relata. Gibbon creía, tal vez, estar escribiendo una prosa ciceroniana; pero es únicamente la prosa vibrante de las peroraciones, mientras que en un solo discurso Cicerón hace entrar cuatro o cinco métodos diversos de expresión, el rápido, el humoresco, el agudamente interrogativo, el ferozmente recriminatorio, ninguno de ellos tocado por Gibbon. La *Decadencia y caída del Imperio romano* es una perpetua peroración.

Sin embargo, el carácter del estilo gibboniano es en parte una cuestión de gusto. Los defectos objetivos de su libro son importantes y aleccionadores. Dos de ellos eran defectos de su época, y el tercero exclusivamente suyo.

Gibbon era más romano que griego. Su latín era excelente, pero él mismo confesaba que no se sentía a gusto con los libros griegos: en esto comulgaba no sólo con muchos otros ilustres escritores, sino con la corriente general de la cultura desde el Renacimiento. Los hombres solían admirar la literatura griega desde una distancia, como una cima remota, pero el terreno firme que pisaban era el latín. Esto tuvo su efecto sobre la obra de Gibbon: lo hizo formarse un concepto falso y dar una idea falsa de la fuerza del Imperio romano de Oriente, con su capital Bizancio, y de las relaciones de ese Imperio con el de Occidente por una parte y con los bárbaros por otra. Lo que constituye la grandeza de Roma fué haber sabido formar una cultura gracias a sus virtudes de energía, disciplina, libertad contenida por un derecho creado por sus propios ciudadanos, gracias también a la fertilizadora influencia del pensamiento, el arte, la ciencia y la literatura de Grecia, y haber sabido comunicar esa cultura al vasto mundo que fué su imperio, a las tierras pobladas antes por tribus bárbaras. En el pináculo de su fuerza, Roma fué romana y griega. Es cierto que en una extremidad del Imperio era principalmente romana, y en la otra casi totalmente griega, pero sin embargo los dos elementos se fundían en los puntos fronterizos y se entremezclaban en todas partes. Después de la división

del Imperio en dos porciones, la unidad occidental fué de habla latina y la oriental de habla griega. Con todo, el Imperio de Oriente siguió siendo romano desde muchos puntos de vista. Se llamaba a sí mismo romano, sumaba a su fuerza militar una influencia civilizadora, y siguió guardando, vivas y activas, muchas tradiciones culturales grecorromanas en los años en que el mundo occidental luchaba a sangre y fuego contra el embate de las tinieblas. Como observa Bury,

> los historiadores que se dedican a la Edad Media, al concentrar su interés en los nacientes Estados de la Europa occidental, suelen pasar por alto la posición que seguía conservando el tardío Imperio [esto es, el Imperio romano bizantino] y su prestigio europeo. Hasta mediados del siglo XI fué en fuerza efectiva la primera potencia de Europa, excepto en vida de Carlomagno, y bajo los Comnenos siguió siendo una potencia de primer orden... A lo largo de todo este período, hasta 1204 [año en que fué saqueada por los cruzados], Constantinopla fué la primera ciudad del mundo. La influencia que el Imperio ejerció sobre sus vecinos, especialmente los pueblos eslavos, es el segundo gran papel que desempeñó en la escena europea.[83]

Gibbon dió una falsa impresión de la importancia cultural y política del Imperio de Oriente, en comparación con todos los demás Estados europeos y en cuanto baluarte contra los bárbaros. A través de Bizancio penetraron por vez primera el cristianismo y la cultura grecorromana en las tierras rusas y en los pueblos eslavos de los Balcanes; y a la diplomacia, opulencia, organización y fuerzas de combate de Bizancio debió Europa el no haberse visto muchísimo más gravemente amenazada, arruinada quizá, por las salvajes incursiones orientales. El Imperio tenía defectos, algunos gravísimos; eran tales, que pudieron irritar a Gibbon hasta el punto de falsear u oscurecer su visión; pero eran muchísimo menos que sus virtudes y sus valores.

El segundo defecto del libro es más fundamental aún. Cuando empezamos a leer la historia de un proceso largo y eminentemente importante, como la caída de un imperio, esperamos que nos digan a qué causa o a qué combinación de causas se debió todo ello. Y esperamos ver esas causas actuando con diversas intensidades, a veces aceleradas y a veces refrenadas por la lucha o la resistencia, a lo largo de las distintas etapas del proceso que el historiador describe. Esto es lo que encontramos en Montes-

[83] J. B. Bury, artículo "Roman Empire, Later", en la *Encyclopaedia Britannica.*

quieu, pero no en Gibbon. Coleridge lo apabulló por esa causa, en términos característicamente exagerados:

> ¡Y llamar a eso una historia de la decadencia y caída del Imperio romano! ¿Ha habido alguna vez un título más desacertado? Juro solemnemente que no recuerdo haber visto en todo el libro un solo intento filosófico de sondear las causas de la decadencia o caída de ese imperio... Gibbon era hombre de inmensa lectura; pero no poseía un adarme de filosofía.[84]

Por el contrario, encontramos, esparcidas aquí y allá a lo largo del relato, varias razones diferentes, que no sólo no tienen relación entre sí, sino que a veces se contradicen.

La primera sugestión que encontramos es una versión de la idea propagada por Rousseau, coetáneo de Gibbon: los salvajes son fuertes y virtuosos, los hombres civilizados son viciosos y débiles. Así, en el capítulo VI, Gibbon contrasta

> los rudos caledonios [de los tiempos de Ossián], resplandecientes por las cálidas virtudes de la naturaleza, y los degenerados romanos, manchados con los mezquinos vicios de la opulencia y la esclavitud.[85]

Muy al comienzo de su obra acepta Gibbon esta idea, y da a entender que las invasiones de los bárbaros fueron algo saludable para el mundo, puesto que (si bien después de un millar de años) produjeron la civilización moderna:

> Los gigantes del Norte... restauraron un viril espíritu de libertad; y, después de la revolución de diez siglos, la libertad vino a ser la madre dichosa del gusto y de las ciencias.[86]

Sin embargo, cuando se pone a describir los trastornos internos del siglo II y de los siglos posteriores, se concentra en la fuerza excesiva que tenía el ejército, y en particular en la potencia de la guarnición italiana, las guardias pretorianas, "cuyo licencioso furor fué el primer síntoma y la causa primera de la decadencia

[84] Coleridge, *Table talk,* 15 de agosto de 1833.

[85] Gibbon, *The decline and fall of the Roman empire,* cap. VI, al comienzo (edición "Everyman", vol. I, p. 126). Y sin embargo véase la observación que hace al comienzo del capítulo IX (*ed. cit.,* vol. I, p. 213): "a state of ignorance and poverty, which it has pleased some declaimers to dignify with the appellation of virtuous simplicity."

[86] Gibbon, cap. II, hacia el final (*ed. cit.,* vol. I, p. 58). Una variante de esta razón, a la cual alude repetidas veces, es que la larga paz hizo a los romanos degenerados y muelles.

del imperio".[87] En este punto parece concebir que el Imperio se quebró desde dentro por la fuerza predominante del ejército y la falta de escrúpulos de los aventureros militares que se sirvieron de él como de un instrumento. Sin embargo, el Imperio oriental tenía también un poderoso ejército y no se resquebrajó desde dentro. En su segundo y tercer volúmenes Gibbon hace mucho hincapié en el despotismo del sistema de Constantino y en el espíritu de facción. En el capítulo xxxv establece una razón económico-social, la mala distribución de la riqueza, debida a la mala política de impuestos y a la dificultad de sufragar la vasta administración imperial.[88] Finalmente, al llegar al capítulo xxxviii, escribe unas *Observaciones generales sobre la caída del Imperio romano en Occidente,* ensayo compuesto mucho tiempo antes, en el cual hace entrar algunas razones absolutamente nuevas, y emplea términos tomados de una carta que había escrito a Hume en 1767.[89] En esas *Observaciones* afirma que el Imperio romano "cayó por su propio peso"; y, "en vez de averiguar *por qué* fué destruído el Imperio romano, más bien deberíamos sorprendernos de que haya sobrevivido durante tanto tiempo". (El cristianimo, sin embargo, era en parte el culpable.)

Éste es un pensamiento mucho más profundo, que ya Moyle había expuesto en su *Ensayo sobre la constitución del gobierno romano,* y que reaparece en escala imponente en la *Decadencia de Occidente* de Spengler.[90] Es la idea de que las civilizaciones,

[87] Gibbon, cap. v, al comienzo (*ed. cit.*, vol. I, p. 101). Véase también la conclusión del capítulo vii y el apéndice XI de J. B. Bury en su edición.

[88] Gibbon, cap. xxxv, hacia el final (*ed. cit.*, vol. III, p. 406): es ésta una de las explicaciones modernas más favorecidas, particularmente ahora que la administración hacendaria del Egipto romano se nos ha revelado con gran acopio de detalles gracias a los papiros descubiertos.

[89] Gibbon, cap. xxxviii, hacia el fin (*ed. cit.*, vol. IV, pp. 103 *ss.*). Las "cuatro principales causas de la ruina de Roma" que se enumeran en el último capítulo (*ed. cit.*, vol. VI, pp. 550 *ss.*) se refieren únicamente a la destrucción de la ciudad de Roma, no a la del imperio ni a la de su civilización; pero nos llevan de nuevo al joven sentado frente a las ruinas del templo de Júpiter (véase *infra,* p. 100). J. W. Swain, "Edward Gibbon and the decline of Rome", en *South Atlantic Quarterly,* vol. XXXIX, 1940, pp. 77-93, dice que el ensayo del capítulo xxxviii de Gibbon se escribió antes de 1772, y quizá ya desde 1767. Pone de relieve este autor varios interesantes paralelos entre la inestable actitud de Gibbon respecto a la causa y la significación verdaderas de la decadencia de Roma (actitud que muda de un volumen al otro) y los cambios que sufrió él mismo en su situación política, y la cambiante fortuna del Imperio británico, con particular referencia a la pérdida de las colonias inglesas de América.

[90] Walter Moyle, *Works,* Londres, 1726, vol. I. Acerca de Spengler véase *supra,* vol. I, pp. 420-421.

como los animales y los hombres, tienen un ritmo natural de crecimiento, madurez y ocaso, más allá del cual *no pueden* prolongar su vida. Pero, sin una cuidadosa aplicación a los hechos y sin apoyo en un análisis filosófico detenido, esta sugestión no pasa de ser una confesión de fracaso por parte del historiador. Algunas veces confiesa Gibbon paladinamente su incapacidad de hallar razones. Por ejemplo, al describir la invasión gótica de Ucrania, observa que su causa "yace oculta entre los diversos motivos que gobiernan la conducta de los bárbaros sin hogar fijo".[91] Y cuando menciona la formidable peste de 250-265[92] no expone las conclusiones necesarias que se siguieron de ella.

Desde los tiempos de Gibbon hasta nuestros días, muchas explicaciones generales se han ofrecido para el derrumbe de la civilización de Grecia y Roma.[93] Rostovtzeff sostenía que la principal causa fué el odio que los campesinos semibárbaros enlistados en los ejércitos romanos sentían por la gente de las ciudades que se mantenía a costa de ellos y les chupaba la sangre; pero algunos han pensado que Rostovtzeff razonaba inconscientemente a partir del derrumbe del gobierno zarista ante el embate de los soviets de campesinos y soldados. Otto Seeck creía que los valores más altos de Roma murieron a manos de los emperadores, quienes sólo dejaron en torno suyo alfeñiques inútiles y cobardes; y él y otros varios señalaban la introducción de malos sistemas agrícolas y financieros, que aplastaron a los hacendados libres y les hicieron materialmente imposible la existencia. Pero, cualquiera que sea la explicación que se aduzca, necesita dar cuenta no sólo de la caída del Imperio occidental, sino también de la supervivencia del Imperio oriental. Parecería como si los hombres de Occidente *hubieran dejado de tener nuevas ideas,* mientras que los bizantinos siguieron elaborando y poniendo en obra nuevas medidas administrativas, nuevas actividades espirituales, nuevos inventos científicos, durante muchísimas generaciones. En el siglo VII, por ejemplo, fabricaron fuego líquido y lanzallamas para rechazar el ataque árabe contra Constantinopla. Respondieron afortunadamente, como dice Toynbee, al reto de los embates bárbaros, y los romanos de Occidente no. Pero Gibbon encontró tan difícil y tan complicada la sola narración del

[91] Gibbon, *The decline and fall of the Roman empire,* cap. x, al comienzo (*ed. cit.,* vol. I, p. 238).

[92] Gibbon, cap. x, hacia el final (*ed. cit.,* vol. I, p. 274).

[93] Hay un buen estudio de esta cuestión por el profesor N. H. Baynes, "The decline of Roman power in Western Europe, Some modern explanations", en *The Journal of Roman Studies,* vol. XXXIII, 1943, pp. 29-35.

vasto proceso, que no tuvo ya reservas de energía para ponerse a analizar sus causas.

El tercer defecto del libro es su ojeriza contra el cristianismo. Gibbon nos dice que lo concibió cierta tarde en que estaba sentado junto a las ruinas del Capitolio y escuchaba a unos frailes descalzos cantar vísperas en el templo de Júpiter.[94] Hasta en ese brillante cuadrito aparece el contraste que era su obsesión: el contraste entre "un imperio civilizado y poderoso" y los fanáticos semibárbaros que no quisieron someterse a él, que lo fragmentaron, zaparon sus energías enseñando "paciencia y pusilanimidad" y lo destruyeron. Los capítulos XV y XVI son célebres desde ese punto de vista: nunca ha llegado a escribirse un ataque más inteligente y más implacable contra el espíritu y las tradiciones del cristianismo. Después de una narración aparentemente respetuosa de las historias que se contaban acerca de la Iglesia primitiva, prosigue con unos pasajes de ironía volteriana en que reprocha a los hombres de ciencia paganos por habérseles escapado la noticia de los innumerables prodigios que acompañaron al establecimiento de la fe, y su conclusión es la "melancólica verdad" de que "los cristianos... se han infligido unos a otros rigores muchísimo más severos que los que han tenido que sufrir del celo de los infieles". Estos capítulos en particular han suscitado muchos contraataques desde el día en que se publicaron.[95] Pero la misma actitud reaparece una y otra vez a lo largo del libro: como cuando Gibbon observa con una sombra de sonrisa en los labios que los cristianos, que con tanto fuego habían censurado a los romanos y a los griegos por adorar imágenes, se apresuraron, no bien hubieron establecido su propia religión, a llenar sus templos de cuadros y estatuas, santos iconos y santas reliquias.[96] Hasta su relato de los orígenes del mahometismo tiene un efecto anticristiano: muestra cuán estrecho fué el paralelismo entre la religión islámica y la cristiana en sus etapas primitivas, y en seguida subraya el hecho de que el Islam (a diferencia del cristianismo) rechaza todo retrato visible de Dios y de sus apóstoles.[97] El libro de Gibbon concluye

[94] Era el día 15 de octubre de 1764: véase la autobiografía de Gibbon: *Memoirs*, edición de Londres, 1900, p. 167.

[95] Los argumentos aducidos por los adversarios de Gibbon pueden verse en el útil resumen que hace S. T. McCloy, *Gibbon's antagonism to Christianity and the discussion that it provoked*, Chapel Hill, North Carolina, 1933.

[96] Gibbon, cap. XXVIII: véanse de manera especial las últimas páginas (edición "Everyman", vol. III, pp. 145-147).

[97] Gibbon, cap. L, hacia el final (*ed. cit.*, vol. V, pp. 290-292).

con una célebre frase lapidaria: "He descrito el triunfo de la barbarie y de la religión".[98] Es imposible leer su historia sin reconocer que consideraba esas dos fuerzas igualmente dañinas e igualmente despreciables.

Lo que movió a Gibbon a hacer de su historia un prolongado ataque contra el cristianismo fué que —como muchos hombres grandes y buenos, Montaigne por ejemplo— temía y odiaba la intolerancia religiosa. Él mismo había sido católico, y luego se había hecho de nuevo protestante. Como católico había sentido algo de los rigores de la intolerancia protestante. Durante su reconversión, sus pastores recalcaron sin duda los ataques contra el protestantismo emprendidos por los cruzados e inquisidores católicos. Cuando enumera y expone los diversos méritos de la civilización romana, el primero que menciona es la tolerancia religiosa, fruto del "manso espíritu de la Antigüedad".[99] Cuando alaba al emperador Juliano (llamado el Apóstata) es porque

> extendió a todos los habitantes del mundo romano los beneficios de una tolerancia libre e igual; y el único agravio que hizo a los cristianos fué haberlos privado del poder de atormentar a sus conciudadanos.[100]

Pero la ojeriza de Gibbon contra el cristianismo lo llevó a falsificar la historia. Lo hizo desestimar las hazañas y concebir mal el carácter del Imperio de Oriente, que fué a la vez romano y cristiano. Esto explica el hecho de que apenas roce ligeramente la obra de San Cirilo y San Metodio y de sus sucesores, que civilizaron y evangelizaron a las tribus bárbaras eslavas. La frase que acabamos de citar encierra la peor falsificación de todas. "El triunfo de la barbarie y de la religión" es una falsa explicación de la caída del Imperio. En vez de resumir todo ese proceso, es, cuando mucho, una parcial descripción de los trastornos de los siglos II y III de nuestra era. Pero Constantino, el primer emperador cristiano, subió al trono a principios del siglo IV. Desde entonces en adelante, Roma fué predominantemente cristiana, y a partir del año 380 lo fué completa y oficialmente. Es cierto que, antes de este perído, los cristianos primitivos, firmes en su creencia de que el mundo estaba a punto de acabarse, y llenos

[98] Gibbon, cap. LXXI (*ed. cit.*, vol. VI, p. 553). Véase la interesante reinterpretación que hace A. J. Toynbee en *A study of history*, vol. IV, Oxford, 1939, pp. 56-63.

[99] Gibbon, *The decline and fall of the Roman empire*, cap. II (*ed. cit.*, vol. I, pp. 28 *ss.*).

[100] Gibbon, cap. XXIII (*ed. cit.*, vol. II, p. 371).

de desprecio por las obscenidades y los absurdos del paganismo, habían negado obediencia a los emperadores, trastornando así la administración imperial, y es cierto que resolvieron no participar en ninguna de las actividades del Estado. Pero una vez que el cristianismo se transformó en religión oficial, dejó de ser una fuerza perturbadora dentro del mundo romano.

La verdad está en el reverso. Si las invasiones e infiltraciones bárbaras fueron una de las principales causas de la caída del Imperio, el cristianismo fué una de las principales causas de la supervivencia, no ciertamente del Imperio occidental, pero sí de la civilización grecorromana en muchos de sus aspectos mejores y más permanentemente vitales. Gibbon puede estar en lo justo cuando desprecia a los salvajes ascetas de la Tebaida, a los anacoretas que se alimentaban de yerbas y a los fanáticos sectarios de Bizancio;[101] pero ¿acaso preferiría a los tártaros, a los turcos, a los vándalos, a los hunos? La historia de casi todas las provincias romanas demuestra cómo las oleadas sucesivas de bárbaros que se lanzaron contra los muros del Imperio chocaron con la resistencia de los cristianos, y cómo, el día en que llegaron a destrozar los diques y a lanzarse sobre las provincias romanas, acabaron por apaciguarse, doblegarse y civilizarse gracias a la enseñanza del cristianismo y al ejemplo cristiano. Quizá era inevitable que Gibbon, en el siglo XVIII, creyera que el fanatismo cristiano era uno de los males más peligrosos posibles, y que despreciara al cristianismo por ser la doctrina inspiradora del fanatismo. Una explicación más completa es que, aunque sea verdad que los credos cristianos dejaron a veces correr libremente las fuerzas de la barbarie, el cristianismo en cuanto tal estuvo siempre pronto a reprimirlas o canalizarlas. Y para los hombres del siglo XX, que hemos visto las barbaridades de pueblos paganos contemporáneos perfectamente organizados y que estamos a punto de ver otras nuevas, el cristianismo es, sin ninguna vacilación, algo más grande de lo que Gibbon podía comprender, una de las más grandes fuerzas sociales constructoras de la historia humana.

[101] Gibbon, cap. XXXVII (*ed. cit.*, vol. IV, pp. 16 *ss.*).

XIX

LA ERA DE LA REVOLUCIÓN

§ 1. Introducción

En la segunda mitad del siglo XVIII, la literatura, cambiante siempre, cambió una vez más su carácter y sus métodos, y esta vez de manera decisiva. La filosofía y la historia cedían el paso a la novela. La prosa cedía el paso a la poesía. El intelectualismo cedía el paso a la emoción. Los ideales de ingenio, pulcritud y dominio propio eran descartados como artificiales. Los hombres volvían su admiración hacia la sinceridad, la sensibilidad y la expresión del sentimiento. Se fabricaban nuevos y frescos moldes literarios, y asuntos antaño desdeñables o repulsivos se hacían ahora apasionantes. A causa de la nueva admiración por la Edad Media —en la cual se escribieron relatos de aventuras caballerescas conocidos con el nombre de *romans*[1]—, ciertos ideales espirituales y estéticos de la época fueron apellidados "románticos". Es ya habitual ahora dar a todo eso el nombre de romanticismo. A los autores de la época se les suele conocer como autores "románticos", sea que, como Walter Scott, hayan preferido en efecto los asuntos medievales, o que, como Shelley, no hayan concedido gran atención al pasado gótico. Ha llegado a ser un lugar común de la crítica contrastar principios "clásicos" y principios "románticos", y dar por sentado que los grandes poetas de la era revolucionaria desdeñaban la literatura griega y latina y huían de ella. Es éste un falso concepto que impide a muchos lectores modernos comprender el período.

[1] La palabra *roman* proviene del latín *romanice*. Este adverbio sirvió ante todo para designar (por contraposición a las lenguas de los pueblos bárbaros) la lengua del Imperio romano después de su desmembración, la lengua latina que se fué diversificando hasta dar origen a las modernas lenguas neolatinas, que por eso se llaman todavía lenguas "romances" (como el catalán, el español, el francés, el italiano, el portugués y el rumano). Pero el adverbio *romanice* produjo también, más tarde, designaciones para las obras escritas en la lengua vulgar (por contraposición a las escritas en latín, lengua de los letrados); así el *romance* español como género poético, y el *roman* francés, que significó sobre todo 'poema de aventuras caballerescas' (cf. vol. I, p. 84). Una reliquia más extraña aún de los romanos es la palabra con que se designa el griego coloquial moderno, que se llama "romaico", esto es, el habla del Imperio romano (de Oriente). [Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre, México, 1954, cap. II, § 5.]

En realidad, el nuevo pensamiento y la nueva literatura no dieron la espalda a lo griego ni a lo latino. Es imposible creer que el movimiento que nos dió el *Prometeo desencadenado* de Shelley, la *Oda sobre una urna griega* de Keats, las *Elegías romanas* de Goethe, *Los mártires* de Chateaubriand y las tragedias de Alfieri fué anticlásico. Por el contrario, la mayor parte de los grandes escritores europeos de la época que va de 1765 a 1825 conocían mucho mejor la literatura clásica que sus predecesores, y supieron captar y reproducir con más acierto su significado. Shelley sabía más griego que Pope. Goethe sabía más griego que Klopstock. Leopardi, Hölderlin y Chénier eran buenos conocedores de los clásicos. No se olvidó a los autores de la Antigüedad durante esta época. Lejos de eso, se les dió una nueva interpretación: se les releyó con una comprensión más profunda y para encontrar en ellos un mensaje distinto.

El elemento de medievalismo a fines del siglo XVIII y principios del XIX fué, aunque fuerte, relativamente secundario y superficial. La verdadera fuerza motora de la época fué una *protesta* social, política, religiosa, estética y moral. Fué una era de rebelión, y se podría llamar mejor la era revolucionaria que la era romántica. Los cambios que la señalaron en el campo de la literatura eran parte de un cambio espiritual más extenso. Los escritores de entonces estaban en rebelión contra todo lo que fuera convención, o prejuicio, o abuso del poder, o limitación de la esfera de la actividad del alma humana. Fueron, en su mayor parte, rebeldes políticos: y esto de tal manera, que cuando Wordsworth, Goethe y Alfieri se volvieron en contra de la Revolución francesa, pareció como si desertaran de los ideales de su tiempo. La estructura social del período barroco se estaba desintegrando desde dentro y sufriendo continuos ataques de fuera. La influencia de las aristocracias se hacía cada vez más restringida. El poder temporal de la Iglesia católica menguaba poco a poco. La marea dejaba atrás la monarquía y se orientaba hacia la forma republicana. No obstante, sería erróneo considerar esto como el colapso de los ideales grecorromanos, la desaparición de una era "clásica". Por el contrario, en el movimiento general de rebelión, los ejemplos de Grecia y de la Roma republicana se contaban entre las fuerzas más apremiantes. Ossián era menos vital que Plutarco. Los revolucionarios se creían a sí mismos *más* clásicos que sus adversarios, y lo que principalmente atacaban era la supervivencia de instituciones medievales como los privilegios feudales de los nobles. El propio Napoleón, el gobernante revolucionario, fué un emperador al estilo romano,

con sus laureles y sus águilas, en contraste con Luis, el último de una larga procesión de monarcas medievales.

¿Es, pues, enteramente erróneo decir que el período revolucionario se señaló por una reacción contra los clásicos? En este caso, ¿por qué una definición tan equivocada se ha aceptado desde siempre y ha logrado persistir? Y si no es enteramente errónea, ¿qué parte de verdad hay en ella?

No es completamente falsa. Hubo, particularmente en Inglaterra, una reacción contra uno de los malos efectos de la influencia clásica en la literatura: el hábito de dejar que los mitos griegos y romanos y los poetas griegos y romanos se sustituyeran a la obra de la creación. En vez de escribir algo fresco, en vez de producir ecos más nuevos y sutiles de pensamiento y de lenguaje, los poetas barrocos se contentaban a menudo con emplear una imagen clásica ya sobada, o imitar un recurso estilístico clásico demasiado trillado. En vez de describir con auténtica sinceridad un jardín en que brilla la luna y cantan los ruiseñores, preferían decir que el suave influjo de Diana caía sobre los boscajes de las ninfas, las cuales escuchaban, silenciosas, los lamentos de Filomela. Cierto es que las ninfas, la virginal diosa de la luna y la leyenda de Filomela son poderosos estímulos de la fantasía y que han evocado hermosas expresiones poéticas a lo largo de casi tres mil años.[2] Pero los mitos, por hermosos que sean, no son suficientes para hacer poesía si no hay fresca imaginación; y en el período barroco demasiados escritores eran simples copistas exentos de fantasía. Por eso la reacción que se manifestó en la era revolucionaria iba enderezada, no contra los clásicos en cuanto tales, sino contra la falta de imaginación característica de la época barroca, y en particular contra el hábito de tomar de los clásicos frases hechas, como atajos para la expresión de la fantasía. Esto es lo que quiere decir Macaulay cuando, en su ensayo sobre Federico el Grande, habla de "Prometeo y Orfeo, el Elisio y el Aqueronte, . . . y todo ese baratillo que, como el vestido que una orgullosa belleza arroja a su camarera, ha sido desdeñosamente abandonado desde hace mucho por el genio a la mediocridad".[3] Ornamento del genio en un día, la túnica de las

[2] Véase *supra,* vol. I, p. 105, e *infra,* pp. 321-322.

[3] Cf. también las palabras de Wordsworth acerca de su vuelta a los símbolos clásicos (nota a la *Ode to Lycoris,* compuesta en 1817):

No doubt the hacknied and lifeless use into which mythology fell towards the close of the 17th century, and which continued through the 18th, disgusted the general reader with all allusion to it in modern verse; and though, in deference to this disgust, and also in a measure participating in

imágenes clásicas estaba ya, en esta época, raída y manoseada. Para reavivar sus colores hacían falta artistas más grandes y más creadores.

Otra razón que hay para calificar al período revolucionario de anticlásico en el campo de la literatura es que algunos de los ideales sentimentales y artísticos que se predicaban eran opuestos a los ideales de la vida y de la literatura de Grecia y Roma: por lo menos, a esos ideales según los habían interpretado los hombres del siglo XVII y de principios del XVIII. En especial, se censuraba el refrenamiento de la emoción y se aclamaba como ideal la resuelta expresión de los sentimientos; se rechazaba la refinada destreza verbal y se ponía por encima la improvisación y el chorro de la elocuencia natural; y la simetría de las partes dentro de un todo artístico completo se sentía ahora como algo artificial, antinatural, sin vida. Los poetas publicaban obras mal equilibradas, como el *Fausto,* obras inconclusas, como *Childe Harold, Hiperión, Cristabel* y *Kubla Khan.*

Los ideales que ahora se atacaban eran los que, en grados diversos, habían sostenido los autores clásicos más admirados en la época barroca, los ideales que habían tomado de ellos los críticos barrocos transformándolos en principios rígidos, en cuyo nombre insultaban entonces a los otros autores griegos y latinos por no haberlos seguido. Llamaban vulgar a Homero; llamaban loco a Esquilo. Con el transcurso del tiempo, a medida que la sociedad barroca se hacía más rígida, los principios se fueron haciendo simple receta postiza; se agregaron a ellos otros muchos que no tenían nada que ver con los clásicos, pero que entraban dentro de un molde general de "corrección", y, equivocadamente, creían los críticos barrocos que esta corrección dimanaba de la autoridad de los griegos y romanos. Hay una amena página sobre ellos en la reseña que hace Lord Macaulay de la biografía de Byron por Thomas Moore. Cita la opinión de algunos críticos, según los cuales Milton no debió haber puesto tantos símiles en el primer libro del *Paraíso perdido,* puesto que no hay símiles en el primer libro de la *Ilíada,* y por lo mismo el primer libro de una epopeya tiene que estar lo más desnudo posible de adornos; o que Otelo no podía ser héroe de una tragedia, puesto que un héroe debe ser siempre un hombre blanco. Y comenta Macaulay que con el mismo fundamento podría decretar él que el número de escenas de cada acto fuera siempre tres o

---

it, I abstained in my earlier writings from all introduction of pagan fable, surely, even in its humble form, it may ally itself with real sentiment.

algún múltiplo de tres; que el número de versos de cada escena fuera un cuadrado exacto; que los personajes no fueran nunca ni más ni menos de dieciséis; y que en los pareados heroicos cada trigésimo sexto verso fuera un dodecasílabo. Semejantes "reglas" —y muchas de las que efectivamente se establecieron fueron casi tan absurdas como éstas— no eran ni necesarias ni clásicas. El calificativo que espontáneamente sentimos adecuado para ellas es el de "clasicistas", que no es lo mismo que clásicas, sino que supone un afán expreso de imitar a los clásicos.

Los tres principios mencionados arriba fueron respetados ciertamente por los griegos y los romanos, pero dentro de límites muchísimo más amplios y liberales que los que admitían los críticos barrocos. Por ejemplo, se refrenaba la expresión de las emociones, pero sólo en cuanto esto significaba exclusión de la vulgaridad, la incoherencia y la franqueza física intolerable. El héroe podía volverse loco en la escena; podía andar vestido como mendigo, o ser arrojado desnudo en una isla extraña; podía incluso insultar a sus enemigos con un "lenguaje de criados". Sin embargo, aunque sus modales no fuesen siempre los de un gran señor de la era barroca, no podía hacer cosas degradantes para la humanidad: podía llorar, pero no embriagarse; podía tornarse loco, pero entonces tendría que recuperarse de su locura, o morir; no podía encontrar ninguna escapatoria sórdida de este mundo, nuestra prisión. El error cometido por muchos autores barrocos fué creer que los autores clásicos admiraban la represión o la supresión de los sentimientos. Los grandes autores del período revolucionario, como los griegos mismos, sintieron la emoción hondamente, pero refrenaron su expresión.

Hay una razón más para calificar de anticlásica a la literatura del período revolucionario. Es que varios nuevos campos de experiencia humana, fuera del área de la literatura clásica, quedaron ahora abiertos a los poetas y a sus lectores. La poesía popular, la vida campestre, la Edad Media y sus supervivencias —sus fantasmas, sus aventuras, sus leyendas de amor—, la naturaleza virgen, el misterioso Oriente, las revoluciones políticas, las siniestras honduras de la pasión humana: todos estos y otros motivos fueron surgiendo ante el espíritu de los escritores revolucionarios.

Los poetas barrocos, con todas las limitaciones que ellos mismos se imponían, habían tenido casi siempre muy poco de que escribir. Ahora los poetas revolucionarios tenían demasiados temas. La mayor parte de ellos se doblegaron bajo su peso. El *Don Juan* de Byron nunca llegó a terminarse; Goethe tuvo que

hacer titánicos esfuerzos para concluir el *Fausto* a los ochenta años; Schiller no logró jamás publicar sobre algún asunto clásico un libro que le satisficiera, y murió descontento de su obra; Coleridge, después de uno o dos años de trabajo, nunca terminaba nada. El período barroco se había concentrado principalmente en la mitología y la historia clásicas, la psicología humana y ciertos problemas filosóficos fundamentales; pero ahora se abrían campos nuevos e inmensos. Los observadores superficiales se sienten inclinados, por ello, a interpretar el período revolucionario como una época en que el interés de los poetas se aleja por completo de los clásicos y se orienta hacia otros temas. Pero, como su vida lo muestra, la mayor parte de los escritores revolucionarios amaron y comprendieron la literatura clásica mejor que sus predecesores.

Así, pues, es preciso corregir esa superficial concepción de este período que ve en él una etapa de reacción contra la poesía clásica y las normas clásicas. La mayor parte de los conceptos que en el campo de la historia, del arte o de la psicología se fundan en el esquema "acción y reacción" son superficiales: es éste un esquema de pensamiento tomado de la física, y de una física que, como ahora se sabe, es inadecuada. Tan pronto como las ciencias se liberan completamente del dominio de la física, es probable que la química orgánica suministre metáforas muchísimo más luminosas para describir las actividades del espíritu humano. El proceso de la historia no es como el tictac de un reloj o el balanceo de un péndulo. En vez de considerar este período como época de reacción, es preciso ver en él una época de expansión y de exploración.

Hasta podría llamarse una explosión. Las energías que liberó fueron imposibles de gobernar al principio. El símbolo de la época barroca es el barrueco, la perla que se distiende hacia afuera por la presión de las fuerzas que se encierran bajo su superficie, irregular aunque tersa.[4] La era revolucionaria fué el estallido de la perla. Su actividad no fué una pugna, ni una tensión, ni un difícil subyugamiento, sino una liberación. Las fuerzas que desató, después de resolverse en tremendas crueldades, terribles desastres, asombrosas bellezas y grandiosas aspiraciones espirituales, se refundieron en una nueva forma y se hicieron obedientes a nuevas riendas. Pero la forma de la vieja época había desaparecido para siempre.

Podemos, pues, llegar a una comprensión más honda de la

[4] Véase *supra*, p. 7.

era revolucionaria comparándola con el Renacimiento. Fué, como el Renacimiento, una época de cambios políticos rápidos y a menudo violentos, en la cual quedaron destrozadas velozmente estructuras establecidas desde hacía largo tiempo; una época de brillantes e inesperadas creaciones artísticas; de feroces pugnas lo mismo entre las naciones y en el seno de las sociedades que en el alma de los individuos; de descubrimiento de nuevos reinos de pensamiento que se abrían a la exploración del espíritu; de brillantes hombres que brotaban de la oscuridad para conmover los cimientos del mundo durante una vida breve e impetuosa; una época de orgullosa esperanza en el futuro y de fe sin límites en el alma del hombre que a menudo terminaban en sombría desesperación. Como el Renacimiento, destruyó varios sistemas de pensamiento que habían estado vigentes durante siglos y se habían hecho cada vez menos vitales y cada vez más vacíos y convencionales. Como el Renacimiento, dió al mundo un grupo nuevo y fecundo de conceptos políticos, sociales y estéticos; y la sucedió, como al Renacimiento, un largo período de reposo y de desarrollo durante el cual sus conquistas se asimilaron y se apreciaron en su verdadero valor. El período que terminó en 1914 fué a la era revolucionaria lo que la era barroca había sido al Renacimiento. Pero, en la era de la Revolución como en el Renacimiento, uno de los grandes descubrimientos fué el mundo de la cultura clásica.

Las dos épocas señalaron otras tantas etapas complementarias en la exploración de la Antigüedad. El Renacimiento significó la asimilación del latín, mientras que la era revolucionaria significó una intimidad más estrecha con el griego. Cuando los hombres del Renacimiento, como Montaigne, hablaban de "los antiguos", pensaban casi siempre en los romanos; solían citar muchas veces a poetas latinos de segunda categoría, como Silio Itálico, pero sólo una que otra vez a poetas griegos de primera categoría, como Homero. Esa actitud quedó ahora trastrocada. Quien estimuló a Keats fué Homero, más que Virgilio. Alfieri se puso a aprender griego a los cincuenta años. Cuando Shelley y Goethe decidieron escribir grandes dramas, no pensaron ni un momento en Séneca, sino que se esforzaron por emular a Esquilo y a Eurípides. Cuando los poetas revolucionarios sentían la nostalgia de una patria ideal, ésta era casi siempre Grecia en vez de Roma. El período revolucionario vió desaparecer las guirnaldas y los amorcillos del rococó —copias de adaptaciones latinas del arte griego tardío— y entrar en la escena los desnudos mármoles de Elgin.

Los hombres de la era revolucionaria descubrieron de nuevo a Grecia. ¿Qué cosa significó para ellos?

En primer lugar, significó belleza y nobleza en la poesía, en el arte, en la filosofía y en la vida. A pesar de toda su excelencia, no es éste un ideal tan obvio como parece: debemos recordar que a lo largo de la época anterior los hombres no hablaban tanto de la belleza cuanto de la corrección, del decoro, de las *bienséances,* y que en nuestros días existe una floreciente escuela de escritores y de artistas que creen que no hay por qué pedir que las obras de arte se caractericen por la belleza o la nobleza, y que lo único importante es que sean realistas y verdaderas, o que tengan cierta resonancia social y cierta influencia política sobre el público. Los mejores ejemplos del culto a la belleza y la nobleza son la filosofía de Keats, la vida de Goethe y la muerte de Byron.

Grecia significó también libertad: libertad de reglas perversas, artificiales y tiránicas. Los poetas suspiraron de alivio cuando se dieron cuenta de que la existencia de los trágicos griegos y del tratado un poco mutilado de Aristóteles no quería decir que estuvieran obligados a escribir según moldes preestablecidos. Esto era, desde luego, absolutamente cierto. Lo que sorprende, cuando se piensa en la torcida interpretación de Aristóteles, es que haya durado tanto tiempo y que tan raras veces se la haya criticado como falsa. El hecho es, probablemente, que cada época toma de la Antigüedad lo que le agrada. Aristóteles se hizo el dictador del "buen gusto" literario durante el período barroco, tal como había sido el maestro indisputable de la filosofía durante la Edad Media, no porque hubiera establecido un sistema de reglas absolutas, sino porque esas épocas admiraban más la autoridad que la libertad. Esta admiración desaparecía ahora, y con ella gran parte de la fe en la corrección y toda la falsa actitud ante la "autoridad" de los clásicos.

Aplicada a la moral, la nueva interpretación de la cultura grecorromana significó principalmente libertad sexual. Así, Don Juan y su rendida Haidée forman

un grupo muy antiguo,
semidesnudo, amante, ingenuo y griego.[5]

[5] Byron, Don Juan, II, 194:

a group that's quite antique,
half-naked, loving, natural, and Greek.

Quizá el grupo en que Byron pensaba es el de Psique y Cupido de la Galería de los Oficios en Florencia. Véase S. A. Larrabee, *English bards and Grecian marbles,* Nueva York, 1943, p. 167, y su nota 16.

No es muy fácil encontrar una justificación de la licencia sexual en los autores griegos mismos; pero la sociedad de la era revolucionaria sacó un gran partido de los tenues ropajes y de la escultura desnuda del arte griego. En los primitivos días de la Primera República francesa, ciertas bellezas, como Madame Tallion, aparecían en las reuniones vestidas de túnicas transparentes, "como las Gracias", y Pauline Bonaparte se hizo retratar por Canova, semidesnuda cuando menos, y en una actitud griega. El *Endimión* de Keats y las *Elegías romanas* de Goethe son buenos documentos para esta interpretación de la Antigüedad.

En lo político, tanto Grecia como Roma significaron libertad de la opresión, y en particular republicanismo. La Grecia en que soñaban los escritores revolucionarios era, o bien la de la época heroica, en que la sociedad no estaba manchada por la explotación, o la época de la república ateniense, en que la libertad erigió el Partenón y tomó las armas contra Filipo. La Roma que admiraban no era la del Imperio, cuya esquela de defunción acababa apenas de escribir Gibbon, sino la fuerte, sobria y virtuosa República, la época que aborrecía a los tiranos. El arte clásico vino a ser símbolo y reflejo de la libertad política. La república libre de Atenas fué la que creó el más grande arte griego: por consiguiente, la tiranía es la que sofoca al arte. Esta idea fué proclamada en tiempo de los emperadores romanos por Tácito (en su *Diálogo de los oradores)* y por "Longino" (en el tratado *De lo sublime,* capítulo XLIV). Revivió más tarde, a principios del siglo XVIII, especialmente en los escritores ingleses, que, comparados con los súbditos de un rey-sol francés, de un príncipe alemán o de un tirano italiano, se sentían tan libres como el aire. Y después la adoptaron los alemanes, los franceses y otros pueblos.[6] El culto de la libertad y del republicanismo, tal como se refleja en el arte clásico y en las literaturas clásicas, tocó fibras muy hondas y se encarnó en múltiples manifestaciones, desde pequeñísimos detalles del estilo decorativo hasta grandes obras de arte e instituciones políticas que aún subsisten (por ejemplo el Senado de los Estados Unidos). Había algo que intensificaba sentimentalmente ese culto, y era el hecho de que tanto Grecia como Italia estaban sujetas entonces a gobernantes extranjeros: los griegos a los turcos, pueblo bárbaro, corrompido y diabólicamente cruel, y los italianos a déspotas apenas menos detestables, extranjeros también o dominados por los extranje-

[6] Véase C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* 2ª ed., Leipzig, 1898, vol. I, pp. 202 *ss.,* acerca de las opiniones radicales de Winckelmann y de los autores que leyó para confirmarlas.

ros. A los ojos de muchos europeos, la liberación de Grecia del poder turco significaba una afirmación de las virtudes de la civilización clásica sobre los vicios y tiranías del mundo moderno.[7] En la literatura, las más nobles expresiones de esta fe son *Las islas de Grecia* de Byron, la *Hélade* de Shelley y el *Hiperión* de Hölderlin; y la expresión más ruidosa es una obra de Victor Hugo, *Las orientales.*

En el campo de la religión, la admiración que poetas y pensadores sentían por el mundo grecorromano significaba ahora oposición al cristianismo. El culto del paganismo vindicado había aparecido durante el Renacimiento, aun dentro de la Iglesia, pero nunca había tenido mucha resonancia. Más tarde, durante la Querella de Antiguos y Modernos, el primer argumento de los anticlásicos había sido que los libros griegos y romanos escritos antes de la revelación de Jesucristo no podían ser tan buenos como los libros modernos, por no ser cristianos.[8] En esa época ningún defensor de los clásicos se arriesgó a retorcer el argumento; y desde luego muchos de los "antiguos", como Racine, jamás hubieran soñado en hacerlo, porque eran sinceros cristianos. Pero ahora los hombres comenzaban a decir que la literatura griega y romana, simplemente porque expresaba el noble y libre mundo del paganismo, era forzosamente mejor que los libros producidos por el espíritu cristiano. Al Dios del cristianismo se le representaba como un tirano, más cruel y despótico que el turco. A Jesús se lo imaginaban como un pálido judío impotente, que había traído al mundo un mensaje de sufrimiento y de muerte: era el polo opuesto del encanto y energía de los Olímpicos.[9] Goethe, después de su regreso de Roma, se

[7] Una de las obras de Victor Hugo, *Les orientales,* está constituída únicamente por poemas en que expresa su ardiente odio por Turquía y la pasión por la libertad que animaba a los más generosos espíritus de la era revolucionaria. ¡A Grecia! —exclama en el poema IV,

En Grèce, ô mes amis! vengeance! liberté!
Ce turban sur mon front! ce sabre à mon côté!
Allons! ce cheval, qu'on le selle!

G. Deschamps, en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. VII, pp. 275-281, ve en la defensa de la independencia griega por los ejércitos de Inglaterra, Francia y Rusia, un triunfo del entusiasmo de los poetas e intelectuales sobre la cautela y la inercia de los funcionarios. En Francia, la propaganda de Chateaubriand fué en realidad más eficaz que las alharacas de Hugo.

[8] Véase *supra,* vol. I, pp. 413 *ss.*

[9] Sobre la pugna entre los Olímpicos y el Nazareno, véanse las palabras de Heine en sus *Reisebilder,* 2ª parte, III *(Die Stadt Lucca),* cap. IV, y los comentarios que sobre ese texto hacen J. G. Robertson, "The gods of Greece

hizo un pagano militante. "Es rarísimo encontrarnos con un Goethe gruñón y regañón; pero no hay otros términos para calificar el tono con que habla del cristianismo entre los años 1788 y 1794", dice una investigadora moderna, que pone como ejemplo sus ataques contra el libro de Kant *La religión dentro de los límites de la razón pura.*[10] Y esto no fué simplemente una manía pasajera. Era algo que llevaba muy en lo hondo del alma. Fué una de las principales razones de la dificultad con que se topó para concluir el *Fausto* y que muchos lectores han sentido al apreciar esa obra. El tema del *Fausto* es esencialmente cristiano, y medieval por añadidura: el pecado de la desmedida ambición de saber, el poder del demonio sobre la humanidad, la regeneración por la gracia, el amor de la mujer que redime y lleva al cielo. Goethe encontraba todo esto difícil de escribir, porque no creía en el cristianismo. Su héroe no se arrepiente nunca de sus pecados y nunca invoca a Jesucristo el Salvador, cuya obra y personalidad son virtualmente desconocidas a lo largo del poema. De la misma manera, el más grande de los adoradores de Grecia entre los escritores revolucionarios ingleses comenzó su vida en las letras publicando un opúsculo sobre *La necesidad del ateísmo,* lo cual le valió ser expulsado de Oxford.[11] En Francia, los revolucionarios reconsagraron la catedral de Nuestra Señora a la diosa Razón, concebida como una divinidad clásica y encarnada en el hermoso cuerpo de una actriz de la época. Ya hemos visto cómo Gibbon, que no fué ciertamente un revolucionario pero sí casi un coetáneo de los revolucionarios, un hombre imbuido en el espíritu de Voltaire, consideraba la caída del mundo grecorromano como una tragedia causada por la religión y la barbarie. Gibbon admiraba la cultura de ese mundo, pero no podía rendir culto a sus dioses. En cambio, varios de los escritores revolucionarios estaban absolutamente dispuestos a hacerlo, y les dirigían poemas, viendo en ellos, no reliquias de una mitología muerta y enterrada, sino los eternos guiadores del espíritu del hombre. Este culto de la Antigüedad clásica en

---

in German poetry" (en *Essays and addresses on literature,* Londres, 1935, pp. 136 *ss.)* y E. M. Butler en su brillante y tendencioso libro *The tyranny of Greece over Germany,* Cambridge y Nueva York, 1935, pp. 256 *ss.*

[10] E. M. Butler, *The tyranny of Greece . . ., op. cit.,* pp. 118-119.

[11] Además de *The necessity of atheism* de Shelley, hay otra vigorosa expresión de este odio por el cristianismo en la *Ode to Liberty* del mismo poeta, cuya octava estrofa dice que el derrumbe de la cultura grecorromana fué obra de la "serpiente galilea" que llegó arrastrándose "from its sea of death" (alusión al Mar Muerto); en la estrofa 16 dice que la palabra *sacerdote* es miasma del infierno y de los demonios.

cuanto fuerza anticristiana continuó a lo largo del siglo XIX, aumentando en intensidad en vez de disminuir, y culminó en la obra de Louis Ménard, en los poemas de Swinburne y en el *Anticristo* de Nietzsche.

Vinculado con ese sentido de la libertad que se aprendía en Grecia estaba el culto de la naturaleza. El mundo de la Europa septentrional, los tiempos presentes, el arte y la poesía del presente y del pasado inmediato llegaron a parecer feos y antinaturales. Sólo Grecia e Italia eran, o habían sido, el verdadero reino de la naturaleza. Los poetas griegos, por encima de todos los demás, habían comprendido la Naturaleza, habían sabido cómo rendirle culto y cómo describirla: los ropajes, las costumbres, los recreos, las artes, el pensamiento, la ética de los griegos no eran artificiales, sino que satisfacían las aspiraciones básicas del alma. En esto es preciso insistir en nuestros días, pues ahora tenemos el hábito de considerar el mundo clásico como un asunto de investigación sabia (como la cronología azteca o los hábitos de la mosca de las frutas) más bien que como una profunda satisfacción espiritual; y las personas que no conocen la literatura griega y latina suponen a menudo que amarla quiere decir doblar la cerviz bajo el yugo de una disciplina que seca y anquilosa el espíritu, más bien que aprender a apreciar el mundo y la belleza. Esta suposición está confirmada por la frecuente definición de los poetas barrocos más estrechos y más limitados como poetas "clásicos", y por la falsa creencia de que, cuando adoptaron las reglas de corrección, copiaban a los griegos y romanos. Los poetas revolucionarios sabían mejor las cosas.

Junto con la revisión general de las normas, hubo un cambio en la estimación de la poesía griega y latina. La reputación de Homero ganó muchísimo. Se le había atacado por ser grosero y tosco. Ahora se le exaltaba por ser natural. De los tres tipos de literatura más admirados por los revolucionarios, se creía que dos eran completamente naturales por su origen y por su método, y que el tercero lo era también en parte. Éstos eran:

la poesía popular: en particular las baladas, los romances españoles, y asimismo las canciones populares (*El viejo marinero* y *Cristabel* de Coleridge, *El anillo de Polícrates* de Schiller y otros muchos poemas revolucionarios son imitación de baladas. En la era de la Revolución se componían poemas líricos preñados de ideas y canciones que expresan refinados estados de ánimo, tomando como forma los sencillos moldes rítmicos y melódicos de la canción popular);

Homero, "el juglar ciego y sin letras"; y en pos de él, a cierta
distancia, Píndaro y los demás poetas líricos griegos;
el teatro griego, y el teatro más libre y noble de los siglos
XVI y XVII, principalmente el de Shakespeare y Calderón.

Pero, prescindiendo de la naturalidad en la poesía, los hombres de la era revolucionaria admiraban la naturalidad de las costumbres griegas, en las grandes cosas lo mismo que en las pequeñas. Por ejemplo, en 1769 Lessing publicó un opúsculo intitulado *Cómo representaban a la Muerte los antiguos.*[12] Era un contraste entre la actitud griega ante la muerte y la actitud del mundo cristiano —particularmente durante la Edad Media—, tal como se ve en la *Danza macabra,*[13] en el *Triunfo de la muerte* de Brueghel, en los sermones y poemas cristianos, en las creencias populares. La muerte, decían los hombres medievales, es la Reina de los Terrores, el más espantoso de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, el pálido ángel que había acusado a Satanás y que nunca más podría volver a sonreír; o, en otras interpretaciones, la prueba misma del poder del demonio sobre este mundo, que a no ser por él estaría poblado por una raza de seres inmortales e inmortalmente dichosos. Para los griegos, en cambio, la muerte era un proceso tan natural como el nacimiento: algo doloroso, sin duda, pero no algo a que hubiera que resistir, algo odioso, algo que debiéramos empeñarnos en burlar. Sus símbolos eran, no el esqueleto coronado, el cadáver engusanado, la funesta y polvosa calavera, sino la urna apacible, el relieve marmóreo en que el muerto y los vivos estrechan sus manos con un cariño demasiado profundo y tranquilo para que quepa el menor despliegue de lamentación. Entre los más hermosos monumentos funerarios que el hombre ha creado están las estelas sepulcrales atenienses de los siglos V y IV, en las cuales se ve el retrato de una joven —una esposa, una hija— con la misma expresión que tenía en vida, inmortalizada en esa amable serenidad que las edades posteriores sólo ponen en las estatuas de los santos y de la Madonna.

Finalmente, Grecia e Italia y el mundo grecorromano significaban para la era revolucionaria un lugar de refugio. Eran tierras hermosas, musicales, ardientes, llenas de calor meridional; allí había sol, allí había montañas, allí había mares azules y cielos

[12] Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet.*

[13] Respecto a la palabra *macabré* y otros términos afines véase J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media,* traducción española de J. Gaos, Madrid, 1930, vol. I, p. 211.

despejados y árboles frutales y muchachas sonrientes.[14] Significaban una huída del sombrío Norte, la huída soñada por la Mignon del *Wilhelm Meister* de Goethe y por el abeto de Heine enamorado de la palmera lejana, la huída consumada por tantos hombres sensibles de los países del Norte: Keats, Byron, Shelley, Chateaubriand, Landor, Liszt, los Brownings, D. H. Lawrence y Norman Douglas. Es notable, sin embargo, que aunque Grecia era un imán espiritual, hayan sido tan pocos los escritores revolucionarios que fueron allá.[15] La mayoría se detuvo en Italia. Shelley no pasó más adelante. A Winckelmann se le ofreció un viaje a Grecia, y él lo rehusó. Goethe sintió que debía ir a Grecia, pero no se aventuró más allá de las regiones en un tiempo griegas del sur de Italia. Algunos de ellos temían perderse, verse tragados por un abismo. Pero la principal razón de que no lo hayan hecho es la arrogancia y corrupción del dominio imperial

[14] Keats, *Poems published in 1817*, soneto XVII:

Happy is England! I could be content
to see no other verdure than its own;
to feel no other breezes than are blown
through its tall woods with high romances blent:
Yet do I sometimes feel a languishment
for skies Italian, and an inward groan
to sit upon an Alp as on a throne,
and half forget what world or worldling meant.
Happy is England, sweet her artless daughters;
enough their simple loveliness for me,
enough their whitest arms in silence clinging:
Yet do I often warmly burn to see
beauties of deeper glance, and hear their singing,
and float with them about the summer waters.

Con las palabras *world* y *worldling* denota Keats la vida comercial e industrial de Inglaterra, como Wordsworth en *The world is too much with us* (sobre este poema véase *infra*, pp. 218-220).

[15] Esto está muy bien estudiado, por lo que toca a los alemanes, en el libro de W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Leipzig, 1936 (vol. XXVI de la colección *Das Erbe der Alten*, segunda serie), pp. 1 *ss.* Winckelmann nunca llegó más allá del templo de Pesto (Rehm, p. 34). El libro de Rehm está muy documentado, pero me parece viciado por el prejuicio nacionalista alemán de que había una especial afinidad espiritual (él la llama *Wahl-Verwandtschaft* en la p. 18) entre los griegos y los alemanes, más bien que entre los griegos y todos los pensadores y artistas de la era revolucionaria en todos los países. Si se tiene en cuenta la oposición entre Grecia y Alemania que algunos de los más importantes escritores alemanes han sentido (véase lo que adelante decimos sobre Goethe y Hölderlin), es difícil comprender siquiera una afirmación como ésta: "Der Glaube an Grieschisches ist also im letzten nur ein Gleichnis für den Glauben an das Hoch- und Rein-Menschliche und darum auch für den Glauben an das Deutsche" (pp. 17-18).

turco en Grecia, la aridez y pobreza del país y la degradación de gran parte de la población. Un aspecto de la pugna entre la Hélade ideal imaginada por los amantes de la literatura y del arte y la Grecia real, pobre y abyecta provincia oprimida por los turcos, puede verse en el *Viaje de París a Jerusalén* de Chateaubriand (1811) y en el *Eothen* de Alexander William Kinglake (1844). Pero la descripción inmortal de la Grecia de principios del siglo XIX es la *Peregrinación de Childe Harold* de Byron (1812). Byron poseyó a Grecia como se posee a una mujer.

Había, sin embargo, algo más profundo que el paisaje y los limoneros en esa necesidad de huir hacia el Mediterráneo. Es muy conocido el relato del primer viaje meridional de Goethe: "El tres de septiembre a las tres en punto de la mañana me escapé de Carlsbad; de otro modo no me hubieran dejado partir."[16] El curioso tono en que esto está escrito (particularmente curioso en Goethe, que gustaba de revelar cosas que otros hubieran guardado secretas) deja traslucir una verdadera pugna psíquica: uno de los que no lo dejaban partir era el propio Goethe. Su viaje a Italia era huída de un aspecto de sí mismo, y del mundo que aprobaba. En los alemanes esta huída se vinculaba a menudo con el más profundo odio por Alemania. Goethe, en un poema escrito durante su viaje por el Mediodía, dice que es imposible escribir poesía en alemán:

¿Qué ha querido el destino de mí? Tal vez sea osado
hacer tal pregunta: de muchos nada quiere.
Lograría quizá su intención de hacerme un poeta
si esta lengua no fuera tan invencible estorbo.[17]

[16] Diario de Goethe (1786) citado por H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, 1942, p. 121.

[17] Goethe, *Venezianische Epigramme*, LXXVI:

Was mit mir das Schicksal gewollt? Es wäre verwegen,
das zu fragen: denn meist will es mit vielen nicht viel.
Einen Dichter zu bilden, die Absicht wär' ihm gelungen,
hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.

Así también, en el mismo libro (epigrama XXIX), después de decir que ha tratado de pintar y dibujar y hacer otras cosas, prosigue:

Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
in dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

(Un solo talento casi llevé a la maestría:
escribir alemán. Y así me pierdo, pobre poeta,
en las cosas más viles gastando vida y arte.)

Se cuenta que Hölderlin, cuando estaba perdiendo la razón, hablaba acerca del arte griego con algunos extranjeros, que le preguntaron si era griego. Y él replicó: "Por el contrario: soy alemán."[18] En cuanto a Nietzsche, era tal su odio y desprecio por los alemanes, que casi era impotente su elocuencia para expresarlo.

La huída de los artistas nórdicos era la búsqueda no sólo de un mundo de belleza natural, sino también de un mundo de arte natural. Más de quinientos años antes, Italia se había hecho la madre de las artes; después, durante un tiempo, la ocupación extranjera y el paso de la supremacía cultural a Francia la habían oscurecido a los ojos del resto del mundo; ahora, en el siglo XVIII, se redescubría su arte. El doctor Charles Burney hizo una jira de investigación musical por Italia, y vió que los italianos eran más auténticos amantes de la música que ninguna otra nación del mundo, y que la música no se oía únicamente en las salas de ópera y en las tertulias elegantes, sino que la cantaban en los cafés y la tocaban los violines callejeros.[19] También amaban la poesía con sincero afecto los italianos: los gondoleros cantaban octavas de Ariosto y Tasso, los improvisadores recitaban sus espontáneos versos de manera tan rápida y tan espléndida, que el propio Byron se quedaba boquiabierto. Y el visitante se veía rodeado de mil cosas pintorescas: ruinas romanas, estatuas griegas, palacios llenos de cuadros y de frescos, deliciosos jardines renacentistas, algo hermoso en cada calle. En su viaje a Italia compró Goethe el célebre tratado de Palladio (1518-1580) en que se deducen los principios de la arquitectura del estudio de los edificios clásicos y de los libros clásicos. Fué para él una revelación. Repentinamente se dió cuenta de que la esencia del gran arte es la harmonía. Intentó consagrarse a la escultura, llenó de dibujos muchos cuadernos y se hizo mejor poeta. Eso, o algo análogo, ocurrió con todos los artistas que visitaron a Italia durante la época de la Revolución.[20] Escapaban de un mundo frío y sórdido de políticos intrigantes, prelados desdeñosos y comerciantes pagados de sí mismos, y entraban en un mundo de arte muchas veces secular y sin embargo perpetuamente joven.

[18] E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, *op. cit.*, p. 203.

[19] Véase Vernon Lee, *Studies of the eighteenth century in Italy*, 2ª ed., Londres 1927, cap. II ("The musical life"), sobre todo las pp. 139 *ss.* y 153 *ss.*

[20] Véase L. Hautecœur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du xviii*e *siècle*, París, 1912 (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fascículo CV), cap. I, acerca de la popularidad cada vez mayor de los viajes por Italia y su estimulante efecto.

Hemos esbozado los principales cambios que sufrieron los ideales espirituales y estéticos, y puesto de relieve algunas de las nuevas interpretaciones de la cultura clásica que constituyeron el período revolucionario. Veamos ahora los efectos concretos de esta revolución, con su nuevo influjo del pensamiento grecorromano, en la literatura y el simbolismo de cinco grandes naciones: Alemania, Francia, los Estados Unidos, Inglaterra e Italia.

§ 2. ALEMANIA

> Todas las naciones han tenido un Renacimiento..., con una sola excepción, que es Alemania. Alemania ha tenido *dos* Renacimientos: el segundo ocurre hacia mediados del siglo XVIII, y se asocia con nombres como Herder, Goethe, Schiller, Lessing, Winckelmann. En él predominan los griegos, tal como los latinos habían predominado en el primero; se descubrió la afinidad nacional de los alemanes con los griegos. Ésta es la razón de que los alemanes puedan ser griegos con la misma intensidad que los ingleses, los franceses y los italianos, todavía hoy, pueden ser latinos. Nosotros preferimos Homero a Virgilio, Tucídides a Tito Livio, Platón a Séneca: esta es una distinción fundamental. Instintivamente, pensamos primero en Grecia y después en Roma; los hombres del primer Renacimiento y las grandes naciones civilizadas de Occidente hacen justamente lo contrario, y en eso habría que ver quizá, en buena parte, la razón de que los alemanes sean tan poco conocidos y tan mal comprendidos en el mundo.
>
> PAUL HENSEL[1]

Lo que Hensel dice aquí sería importante si fuera verdadero. Algo de eso es cierto, pero mucho es falso. Alemania no tuvo dos Renacimientos, sino uno solo. En los siglos XV y XVI otros

[1] Hensel, *Montaigne und die Antike*, Leipzig, 1928 (*Vorträge der Bibliothek Warburg 1925-1926*), p. 69:

Alle Völker haben eine Renaissance gehabt, diejenige, die wir für gewöhnlich so bezeichnen, mit einer einzigen Ausnahme, nämlich Deutschland. Deutschland hat zwei Renaissancen gehabt; die zweite Renaissance liegt um die Mitte des 18. Jahrhunderts und knüpft sich an Namen wie Herder, Goethe, Schiller, Lessing, Winckelmann. Da stehen die Griechen ebenso im Vordergrund wie in der ersten die Lateiner, die nationale Wesensverwandschaft der Deutschen und Griechen ist entdeckt worden. Daher kommt es, dass die Deutschen ebenso stark Griechen wie die Engländer, Franzosen und Italiener bis auf den heutigen Tag Lateiner sein können. Für uns steht in erster Linie Homer, nicht Virgil, Thukydides, nicht Titus Livius, Plato, nicht Seneca, das ist ein grundlegender Unterschied. Wir denken zunächst ganz instinktiv an das Griechische, dann an das Römische, die Leute zur Zeit der ersten Renaissance und die grossen Kulturnationen des Westens

países (aunque no "todas las naciones") habían tenido un Renacimiento al mismo tiempo que una reforma religiosa. Alemania tuvo únicamente una Reforma, cuyo caudillo, Lutero, contribuyó a aplastar aquellas chispas de la llama del Renacimiento que al mismo tiempo habían aparecido. Y el fuego no prendió. En otras tierras el Renacimiento significó una inmensa liberación de energía espiritual, una explosión y un enaltecimiento del sentido de la belleza —estética, espiritual o sensual—, un notable avance en la cultura general, que hizo posible la aparición de muchísimos libros, inventos y obras de arte (cosas completamente exentas de valor a menudo, pero a veces incomparablemente valiosas) y la aparición de genios indisputables e impredecibles, brotados de un medio social relativamente bajo. Si esto hubiera ocurrido en Alemania, el siglo XVI habría dado al mundo un Ariosto o un Lope, un Montaigne o un Shakespeare alemanes. En vez de eso, no encontramos sino unos pocos humanistas que escribían en latín (el más ilustre de los cuales, Ulrich von Hutten, fué muchísimo menos original y creador que su coetáneo holandés Erasmo), cierto número de autores que reprodujeron toscamente en la lengua vulgar formas medievales ya muy sobadas, ideas clásicas pobremente adaptadas y esquemas puramente populares (y entre ellos la figura más notable es la que Wagner eligió como típica de lo mejor de su época, Hans Sachs), y por último una gran nube de autores religiosos, la mayor parte sinceros, sí, pero exentos de verdadero gusto y educación. La cultura clásica produce siempre sus mejores efectos en el mundo moderno cuando penetra en el pueblo ordinario e impulsa a un Rabelais a entregarse espontáneamente al estudio del griego, pone el Homero de Chapman en las manos de un Keats, impulsa a un Cervantes a competir con la novela de Heliodoro, o hace que un Shakespeare se entusiasme por la obra de Plutarco. Fué esto lo que no ocurrió en Alemania, en parte porque el nivel cultural del pueblo común era demasiado bajo, y en parte porque las distinciones de clase de la sociedad alemana abrían un abismo infranqueable entre los universitarios que leían y escribían en latín y el mundo exterior. Por estas y otras razones no tuvo Alemania un Renacimiento en los siglos XV y XVI.

Durante la primera mitad del período barroco los Estados alemanes quedaron devastados por la Guerra de Treinta Años. Len-

---

machen es gerade umgekehrt, und darin ist vielleicht ein gutes Teil des Grundes zu sehen, weshalb die Deutschen so unbekannt und missverstanden in der Welt stehen.

tamente, después de terminada esa calamidad, los ideales y paradigmas clásicos comenzaron a infiltrarse en Alemania, casi nunca directamente de los originales, sino más bien indirectamente, por medio de la imitación de la literatura francesa e inglesa, del arte y la arquitectura franceses y de la música italiana. Después de construído Versalles, se levantaron palacios barrocos por toda Alemania; se fundaron pequeñas ciudades y zonas enteras de grandes ciudades según las normas barrocas, como en Dresde, Viena, Munich y Düsseldorf; bajo el impulso creador de la Contrarreforma se edificaron muchas y magníficas iglesias barrocas en el Sur católico y en Austria. Los ideales barrocos de simetría, riqueza y fuerza subyugada habían tomado ya una forma musical en Italia. Ahora se levantaban grandes compositores austríacos y alemanes que desarrollaban todavía más estos ideales y los enriquecían con un contenido espiritual más profundo: sin embargo, las nupcias supremas de la música y la literatura no pudieron ser obra de los alemanes, sino que se debieron a un austríaco y a un judío italiano.[2] En realidad, la influencia del clasicismo barroco no produjo en la literatura alemana nada de gran importancia, sino que se manifestó sobre todo en la arquitectura y en la música.

El Renacimiento alemán tuvo un retraso de doscientos años. Comenzó a mediados del siglo XVIII. Estuvo señalado, como el Renacimiento en Italia, Francia e Inglaterra, por un interés nuevo, universal y popular en las cosas de la cultura clásica, por el reflejo de ese interés en nuevos libros escritos para imitar y sobrepasar a los griegos y romanos, por la fundación o renovación de escuelas y colegios en que se enseñaban la literatura, la historia y la filosofía clásicas, y, lo que es más importante, por la aparición de grandes poetas y hombres de letras inspirados en los ideales clásicos. Este Renacimiento fué en Alemania un aspecto de la misma revolución de pensamiento que se desarrolló en otras naciones europeas durante el siglo XVIII, la revolución que fundó la república norteamericana y la francesa, la revolución que veremos elaborarse a sí misma en la literatura de Francia, Italia e Inglaterra. Los alemanes llaman a esto el movimiento romántico, señalado por el *Sturm und Drang*.[3] Nosotros lo estu-

[2] *Don Giovanni* y *Le nozze di Figaro* son fruto de la colaboración de Mozart con Lorenzo da Ponte. (Da Ponte, por cierto, terminó su singular carrera como catedrático de italiano en Columbia College, Nueva York.)

[3] "Tormenta e Ímpetu" sería la traducción del intraducible *Sturm und Drang*, título de un drama de Klinger (1776) cuyo héroe, "saturado de ímpetu y fuerza", era un Byron antes de que Byron naciera.

diaremos como manifestación de la tendencia revolucionaria general en la literatura; pero en la historia de las letras alemanas es el solo y único Renacimiento clásico.

Comenzó, no en el campo de la literatura, sino en el de las artes plásticas, de manera especial la escultura. Su promotor fué Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Hijo de un zapatero remendón, Winckelmann aprendió por sí solo, con la perseverancia y penetración del genio, los fundamentos de la cultura grecorromana, perfeccionó sus conocimientos con la mediocre educación que le podían dar los institutos educativos alemanes de su época, y con increíbles trabajos aprendió lo mejor de la literatura griega, Homero, Platón, Sófocles, Heródoto y Jenofonte, velando la mitad de la noche al mismo tiempo que trabajaba de día como maestro de primeras letras.[4] Después, como bibliotecario de un noble sajón en Dresde, estudió las estatuas barrocas artificiosamente colocadas en el gran parque y también las copias de verdaderas estatuas griegas y grecorromanas arrumbadas en los sótanos de la casa. Con estupendo gusto, fruto más bien de la adivinación que del conocimiento, evocó las cualidades esenciales del arte clásico (oscurecidas entonces por las afectaciones barrocas) en su primer libro, *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755).[5] Este opúsculo fué el comienzo del Renacimiento alemán.

Debemos guardarnos de creer que mientras tanto el resto de Europa se hallaba sumido en la ceguedad barroca o en las tinieblas góticas. Nada de eso. Continuamente se daban nuevos pasos para llegar a una comprensión más verdadera y profunda de la cultura griega, si bien las incomprensiones eran todavía comunes hasta en una inteligencia como la de Voltaire. Los pasos más grandes fueron sin duda los que dieron ciertos escritores y amantes del arte en Inglaterra. Antes de que Winckelmann naciera, el Conde de Shaftesbury (1671-1713) había publicado varios her-

[4] Winckelmann leía griego hasta media noche, arropado junto a la chimenea en su casaca, dormía en una silla hasta las cuatro, despertaba y estudiaba griego otra vez hasta las seis, y en seguida comenzaba sus tareas de maestro. En verano solía dormir en un banco, con pedazos de madera atados a sus pies para que al moverse hicieran ruido y lo despertaran. Véase E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany*, Cambridge y Nueva York, 1935, p. 14.

[5] *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Un buen resumen del pensamiento de Winckelmann, con un interesante estudio de las reacciones (no siempre favorables) que provocó en Alemania, se encontrará en H. C. Hatfield, *Winckelmann and his German critics 1755-81*, Nueva York, 1943.

mosos ensayos sobre arte y moral que podrían haber sido escritos por un amigo de Platón. Enseñaba en ellos que nuestra vida diaria debe conformarse a los principios de la belleza y de la harmonía, que el sentido estético y el sentido moral son innatos en el hombre, y que ambos juntos deben guiar y ennoblecer el alma. Estas ideas desembocaron directamente en los libros de Winckelmann.[6] Un poco después, en 1733, un grupo de caballeros ingleses fundó la Sociedad de Dilettanti (de hombres que "se deleitaban" en las artes), cuyo fin era explorar y apreciar los tesoros del arte clásico. Estos caballeros enviaron al pintor y arquitecto James Stuart ("Athenian" Stuart) y al dibujante Nicholas Revett a pasar una larga temporada en Atenas. El fruto de ella fué una obra soberbia, *Las antigüedades de Atenas medidas y delineadas,*[7] que es la primera colección de reproducciones cuidadosas de la arquitectura ateniense. Esta obra fué la que hizo que se adoptara el estilo arquitectónico griego en St. James's Square, con lo cual se inició una moda que luego se difundiría por el Norte de Europa y por los Estados Unidos.[8] Los Dilettanti enviaron en seguida al epigrafista Richard Chandler a explorar varias zonas de Grecia y de lo que había sido en un tiempo el Asia griega. En colaboración con Revett y con William Pars publicó dos estupendos volúmenes in-folio sobre las *Antigüedades de Jonia* (1769).[9] En ese mismo año el ilustre político y viajero Robert Wood publicó el primer intento sincero de ver la vida y la poesía de Homero en su marco histórico y geográfico auténtico, con su *Ensayo sobre el genio y los escritos originales de Homero, con un estudio comparativo del antiguo y el presente*

[6] Shaftesbury fué uno de los dos autores predilectos de Winckelmann, en cuya obra reaparecen muchas de sus ideas. Cf. C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* 2ª ed., Leipzig, 1898, vol. I, pp. 208, 211 y 215-216.

[7] *The antiquities of Athens measured and delineated* (1762).

[8] Son muy conocidas las hermosas construcciones y calles de estilo griego edificadas en la Inglaterra de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Rusia tiene muchos edificios de estilo griego que datan del mismo período y que se levantaron gracias al mismo impulso. En Berlín aparece este estilo en la Puerta de Brandenburgo que Carl Gotthard Langhans edificó sobre el modelo de los Propileos de Atenas (1789-1794), en el Teatro del Estado, obra de Karl Friedrich Schinkel (1819-1821) y en el pórtico que construyó el mismo Schinkel para el Museo Viejo (1824-1828). Acerca de Jefferson y de la arquitectura clásica en los Estados Unidos de la era revolucionaria, véase *infra,* p. 166. La corriente griega fué también muy vigorosa en las artes decorativas menores, como lo demuestra la obra de Josiah Wedgwood, el célebre ceramista, y bustos como los que hicieron de Goethe, al estilo grecorromano, los artistas Alexander Trippel (1787) y Martin Gottlieb Klauer (1790).

[9] Sobre las *Antiquities of Ionia* véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* Cambridge, 1908, vol. II, pp. 431-432.

estado de la Tróade.[10] Estos libros contribuyeron más que ninguna otra obra a crear el Renacimiento alemán, moldeando el pensamiento de sus corifeos.[11]

Inmediatamente después de publicar su primer libro, Winckelmann hizo un viaje a Roma para estudiar el arte clásico en un ambiente más propicio. Italia estaba llena de *connoisseurs*. Si los italianos y los ingleses italianizantes como Sir William Hamilton no hubieran estado coleccionando obras de arte antiguo, ni siquiera Winckelmann habría podido estudiarlas. Por el contrario, existían ya ricas y bien ordenadas colecciones mucho tiempo antes de que llegara a Roma. Pero él puso en ellas una mirada fresca. Las describió de tal manera, que pudo deducir de sus impresiones (aunque sabía poco de la superior hermosura de los originales) los principios básicos del arte griego. Ya había resumido antes sus cualidades esenciales en esta frase: "una noble sencillez y una tranquila grandeza".[12] Después explicó y ejemplificó estas cualidades en nuevos ensayos y en su *magnum opus*, la *Historia del arte de la Antigüedad* (1764).[13] Éste es el primer libro que habla de la historia del arte viendo en él, no un fenómeno fuera del tiempo, no la historia de artistas determinados —como habían hecho la mayor parte de los críticos anteriores—, sino "una parte del desenvolvimiento de la raza humana",[14] o más exactamente, una manifestación de la vida de las sociedades

[10] Sobre este libro (*Essay on the original genius and writings of Homer, with a comparative view of the ancient and present state of the Troade*) véase también *infra*, p. 142. Y cf. Sandys, *op. cit.*, vol. II, pp. 432-433, y G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig, 1912, pp. 258 y 368-372.

[11] Hölderlin y Goethe leyeron ansiosamente la descripción de Jonia por Chandler: véase W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, Leipzig, 1936 (*Das Erbe der Alten*, 2ª serie, vol. XXVI), p. 3. El *Essay* de Robert Wood y la *Enquiry into the life and writings of Homer* de Thomas Blackwell (1735) fueron los libros que le abrieron los ojos a Goethe para ver a Homero: cf. E Maass, *Goethe und die Antike*, Berlín, 1912, p. 87. La obra de Wood se imprimió en privado en 1769; después se publicó en 1775 (muerto ya el autor), y tuvo varias ediciones y traducciones. Sobre Blackwell, véase Finsler, *op. cit.*, pp. 332-335.

[12] *Gedanken . . .*, p. 21 de la edición de 1755: "Die edle Einfacht und stille Grösse der griechischen Statuen . . ."

[13] *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Sobre los ensayos que Winckelmann publicó en la *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, véase H. C. Hatfield, *Winckelmann and his German critics*, *op. cit.*, pp. 9 *ss*.

[14] La frase es de E. M. Butler en su libro *The tyranny of Greece*, *op. cit.*, p. 26. E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie*, ed. D. Gerhard y P. Sattler, 3ª ed., Munich, 1936, p. 390, nota, observa que fué Winckelmann el inventor del término y de la idea de *Kunstgeschichte*, 'historia del arte'.

que lo produjeron. Winckelmann describe el desarrollo del arte antiguo desde Egipto, pasando por Fenicia, Persia y Etruria, hasta llegar a Grecia y Roma, conectando este proceso con los cambios experimentados por la civilización mediterránea. También traza allí el método fundamental que utilizan ahora todos los historiadores de la estética, y ordena el arte griego por *períodos:* primitivo, clásico, clásico tardío y decadente. Su siguiente obra importante, *Monumentos antiguos inéditos* (1767-1768),[15] prestó un inmenso servicio al arte y a los estudios sabios demostrando que muchas de las escenas del arte clásico, sobre todo los relieves de los sarcófagos romanos, no son representaciones de la vida ordinaria, sino escenas convencionales de la mitología. Winckelmann tenía una capacidad de perspectiva comparable con la de Gibbon en la historia.

Los notables descubrimientos de Winckelmann, el buen gusto y energía intelectual que se encarnan en sus libros y el ejemplo que dió al ir directamente a una de las naciones clásicas para estudiar, en vez de sacar todo de comentarios y traducciones, produjo un hondo efecto en Alemania. Tuvo Winckelmann la buena suerte de encontrar en el mundo de la literatura un expositor dotado de vastos conocimientos y de un sentido crítico poco común: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

La más ilustre obra de Lessing en este terreno es su ensayo sobre un célebre grupo escultórico, el *Laocoonte* (1766).

Para ser alemán, el *Laocoonte* es un libro insólito. Es breve, desigual y brillante. Mezcla de diálogo platónico y ensayo crítico, esta obra deleita todavía a sus lectores, con tal de que sean capaces de seguir las alusiones de Lessing. Pero es un continuo acertijo para la mayor parte de los críticos modernos. En nuestros días es difícil comprender por qué se despilfarró tanto buen gusto y tanto pensamiento en algo que nos parece una obra de arte inferior y repulsiva.

Laocoonte fué un sacerdote troyano. Cuando sus conciudadanos encontraron el Caballo de Troya —estatua votiva en apariencia, pero en realidad máquina bélica llena de soldados griegos ocultos— y resolvieron al punto llevar aquel trofeo dentro de los muros de la ciudad, él les advirtió que allí había quizá una trampa, y hasta arrojó una lanza contra su costado. Pudo haberles persuadido a dejarlo fuera de los muros, pero el dios del mar, Neptuno, que aborrecía a Troya y deseaba verla destruída, decidió tomar ese gesto como un insulto a su divinidad, pues el

[15] *Monumenti antichi inediti.* Véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship, op. cit.,* vol. III, p. 23.

caballo le estaba consagrado, y en consecuencia mandó del mar dos enormes serpientes que, a la vista de los troyanos, se lanzaron sobre Laocoonte y sus dos hijos y los devoraron.[16] El grupo representa al sacerdote y a sus hijos presa de las serpientes, enlazados por sus anillos y amenazados por sus fauces. El padre mira al cielo pidiendo una ayuda que no ha de alcanzar, los muchachos lo miran a él en busca de la ayuda que no puede darles, las serpientes oprimen a los tres con tal maña, que ninguna huída es posible: no hay armas ni amigos de que valerse. El grupo se esculpió en Rodas mucho tiempo después de haber concluído el gran período del arte griego, hacia el año 25 antes de nuestra era.[17] Esta fecha coincide con el interés de los romanos por rastrear el hilo de la prehistoria de Roma hasta vincularla con Troya.[18] Y sin embargo el grupo representa la tortura y muerte de un sacerdote troyano por haber violado una estatua consagrada a Atena, la más griega de todas las deidades: sería posible, por consiguiente, interpretarlo como un mortal augurio para aquellos romanos que se decían descendientes de Troya y que habían conquistado a Grecia, como una propaganda antitroyana y antirromana que se podría comparar con la novela de "Dares Frigio".[19]

[16] La leyenda está en Virgilio, *Eneida,* II, 40 *ss.*

[17] Sobre esta fecha véase C. Blinkenberg, "Zur Laokoongruppe", en *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung,* vol. XLII, 1927, pp. 177-192. El grupo es obra de dos hermanos escultores, Atanodoro y Hagesandro, a quienes el estado de Rodas recompensó nombrándolos sacerdotes de Atana Lindia. Blinkenberg cree que Virgilio no llegó a conocer este grupo, puesto que fué Tito quien lo llevó a Roma, el año 69 de nuestra era. Hay también un buen estudio de M. Pohlenz en *Die Antike,* vol. IX, 1933, pp. 54 *ss.,* que sostiene que la fecha está ciertamente dentro de la década 32-22 antes de Cristo. Sobre la cuestión de si Laocoonte está llorando, Pohlenz observa que los estoicos tardíos (cuyo más notable representante, Panecio, era natural de Rodas) sostenían que un grito de dolor era absolutamente ilícito, pero que se podía permitir un gemido, como expresión del esfuerzo de voluntad realizado para vencer el dolor. En vista de la extremada angustia del rostro de Laocoonte, no me parece a mí que esto sea absolutamente convincente. No está gritando; está gimiendo, pero apenas se puede decir que sea un gemido de resistencia estoica. El grupo se redescubrió en enero de 1506, y se le identificó al punto con el que describe Plinio en la *Historia natural,* XXXVI, v, 37. Acerca de la historia de su reputación hay un interesante estudio por M. Bieber, *Laocoon: the influence of the group since its rediscovery,* Nueva York, 1942.

[18] Julio César se interesaba extraordinariamente por las conexiones entre Troya y Roma; Varrón (muerto el año 27 antes de la era vulgar) escribió un libro *De familiis Troianis,* sobre las familias romanas que se decían descendientes de Troya. Virgilio comenzó la *Eneida* en 29 a. C.

[19] Sobre "Dares Frigio" véase *supra,* vol. I, pp. 86 *ss.*

Ciertamente no es arte griego en su mejor momento. El asunto es espantoso, pues representa una muerte cruel e injusta con que un dios ha castigado a toda una familia. El tratamiento es sentimental hasta el último extremo: todas las figuras están sufriendo la más intolerable tortura mental y física. (Un momento más tarde sus sufrimientos físicos serán más grandes; pero entonces su espíritu estará ya menos vivo, menos atormentado por esa horrenda situación.) El *Laocoonte*, para el gusto griego clásico como para el mejor gusto de los tiempos modernos, es una hábil monstruosidad. ¿Por qué razón lo admiraron tan profundamente hombres como Winckelmann, Lessing, Goethe y muchos otros?

La primera razón es la más obvia. Desde el punto de vista técnico es un trabajo maravilloso. La anatomía es estupenda; la ejecución, a pesar de las formidables dificultades del asunto, es magistral. En un nivel más alto de técnica, considerado puramente como un modelo, es una obra maestra. Las figuras están hermosamente proporcionadas y equilibradas. La intrincada trabazón de todos los miembros y músculos, en tantos y tan diversos ángulos y elevaciones, podía haber degenerado fácilmente en una mezcla confusa, en vez de ser ese harmonioso conjunto. El grupo en sí, y cada una de sus figuras, tienen un contorno tan equilibrado, y al mismo tiempo tan gracioso y tan variado, como los triángulos que forman los grupos en la *Última cena* de Leonardo da Vinci. Y el escultor ha resuelto perfectamente el problema de hacer vivir su obra en las tres dimensiones, pues las figuras, en su lucha contra las serpientes, se inclinan hacia atrás y hacia adelante y tienden hacia arriba, sin que por eso dejen de mantenerse juntas, en una sola masa.

Sin embargo, no era esto lo que más admiraba Lessing. Él y sus contemporáneos alababan el grupo principalmente por unas cualidades que nosotros apenas podemos ver en él: dignidad y sobriedad. Winckelmann y sus seguidores no se cansaban nunca de observar que los labios del padre estaban a punto de prorrumpir en un lamento involuntario, mientras que, si no hubiera sido por la dignidad del arte clásico, estaría gritando de dolor con todas sus fuerzas. Sí prorrumpió en estos grandes clamores, según el relato de Virgilio; pero Lessing decía que no podría llorar en el mármol, porque su boca habría resultado fea. En esto nos parece que deja fuera la cuestión principal: el asunto todo es feo, y la carga de emoción es excesiva. Y sin embargo Lessing tiene razón dentro de ciertos anchos límites. Las figuras están sufriendo, pero no están exentas de gracia. Cinco minutos más tarde uno de los niños será tragado y el otro estará vomi-

tando sangre cuando las enormes culebras hayan cerrado su abrazo; los miembros del padre se habrán torcido hasta perder su forma, y en su rostro no quedará ni el parecido de la humanidad. Por el momento, aunque agonizantes, son aún nobles los tres porque son plenamente humanos.

En lo que Lessing se equivocaba era en tratar el *Laocoonte* como expresión de los ideales clásicos. Una tensión tan extrema como ésta no fué retratada nunca por el arte griego en el gran período, en la época en que la muerte misma (como observó el propio Lessing) se representaba en eterna calma. Los pintores griegos nunca hubieran representado el rostro de Agamemnón ante el sacrificio de su hija; los trágicos griegos nunca hubieran permitido que Medea matara a sus hijos o que Edipo se sacara los ojos ante los espectadores. El *Laocoonte* es una derrota; el arte griego más elevado prefería representar una victoria, por costosa que hubiese sido. Nunca hubiera tomado por asunto, como Dostoyevski, a un hombre noble y virtuoso que se transforma en maníaco perdido, presa de la epilepsia.

La verdad es que el *Laocoonte* es una obra de gusto barroco. Lessing y Winckelmann no fueron los primeros que la admiraron; por el contrario, fueron casi los últimos. En la culminación misma de la época barroca, en 1667, el escultor flamenco Gérard van Obstal decía ante la Real Academia francesa: "De todas las estatuas que se nos han conservado, no hay ninguna que iguale al *Laocoonte*."[20] Uno de los ideales decisivos del arte barroco es la *tensión*, la aguda polaridad entre pasión extrema y dominio extremo.[21] Esta tensión, más bien que la característica serenidad griega, era lo que la Academia admiraba en el *Laocoonte*, y lo que todavía cegaba los ojos de Lessing. El más cercano paralelo para el espíritu del *Laocoonte* en los tiempos modernos es la estatua de un santo en un templo católico del siglo XVII: alto, majestuoso, ricamente vestido, de graciosos contornos y rostro resplandeciente de hermosura, pero atormentado por el anhelo, agitado por un huracán de pasión que arremolina los ropajes y doblega el cuerpo e inclina la cabeza hacia un lado y eleva los ojos a lo alto, en el extremo éxtasis de sufrimiento y pose-

[20] "De toutes les statues qui sont restées jusqu'à présent, il n'y en a point qui égale celle de Laocoon": citado por S. Rocheblave en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. V, p. 687. Las obras de arte que más admiraba la Académie Royale eran los cuadros de Poussin para las composiciones en que hay varias figuras, y la escultura grecorromana, particularmente el Laocoonte, para las figuras consideradas aisladamente.

[21] Véase *supra*, cap. XV, sobre todo las pp. 9 *ss.*

sión, desgarrado entre la tierra que lo aprisiona y los cielos todavía lejanos. No obstante, aunque era reflejo del gusto de una época que moría, Winckelmann y Lessing vieron el *Laocoonte* con una nueva mirada. Enseñaron al mundo a verlo, y a ver otras estatuas griegas, no con los ojos fríos y a veces protectores de la Ilustración, sino con el entusiasmo y amor que son esenciales en la gran crítica, y que fueron elementos intrínsecos del pensamiento de la era revolucionaria.

También en la crítica literaria emitió el activo espíritu de Lessing nuevas e influyentes interpretaciones de los libros clásicos y de los principios clásicos, particularmente con sus contribuciones a las *Cartas sobre literatura moderna* y con su *Dramaturgia de Hamburgo*.[22] Ya hemos observado que durante la Querella de Antiguos y Modernos muchos partidarios de los modernos acusaban a los poetas clásicos (particularmente a Homero) de ser vulgares, y elogiaban la literatura moderna por ser más correcta en su vocabulario y en su tono social. En la tercera fase de la batalla, Madame Dacier volvió este argumento contra sus adversarios. Ellos decían que era indecente que una princesa lavara ropa sucia. Ella replicó que Nausícaa empleaba mejor sus ocios en lavar la ropa de sus hermanos que no en entregarse a los juegos de naipes, a los chismes y a otras ocupaciones más peligrosas, como las damas más encopetadas de la época.[23] Lessing tomó ahora ese mismo argumento y lo esgrimió contra los sostenedores del gusto barroco. Si creemos a los griegos vulgares y necios, decía, eso demuestra que *nosotros* somos vulgares y necios.

Pero no debemos creer que en estos ensayos críticos haya aplicado Lessing los principios griegos a la crítica literaria de sus tiempos. Esto habría sido algo bastante mecánico, y hasta un poco estrecho. Su tarea fué más amplia. El criterio que aplicó fué su propio gusto, fino y certero. Comenzó desde muy temprano con una defensa de Plauto, a quien ya había traducido y a quien imitaría más tarde.[24] De allí se volvió para defender las tragedias

[22] Los títulos alemanes son *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759-1765) y *Hamburgische Dramaturgie*. Hay un estudio completísimo de esta última obra, y de otros ensayos críticos de Lessing sobre asuntos teatrales, por J. G. Robertson, *Lessing's dramatic theory*, ed. E. Purdie, Cambridge, 1939. Lessing tomó la palabra *Dramaturgie* de un catálogo de obras de teatro compuesto por el crítico italiano Allacci y publicado en 1666 con el título de *Drammaturgia:* Lessing quería decir algo como "actividad dramática de Hamburgo" (véase Robertson, *op. cit.*, pp. 120 *ss.*). Sobre Lessing y sus críticas de Homero, llenas de fantasía, pero también de errores, véase Finsler, *Homer in der Neuzeit, op. cit.*, pp. 420-426.

[23] Véase *supra*, vol. I, pp. 447-448.

[24] Esta defensa está en uno de los primeros libros que publicó: los *Bey-*

de Séneca, explicando los méritos auténticos de estas obras, que sus notorios defectos suelen oscurecer.[25] En seguida, después de admirar a Voltaire durante algún tiempo, Lessing acabó por ver cuán superficiales eran sus tragedias y cuán volubles sus críticas. En parte por ser un partidario decidido de los "modernos" y en parte para ensalzar sus propias obras épicas y dramáticas, Voltaire había afirmado que la tragedia francesa era superior a la tragedia griega. En 1759 Lessing lo atacó a tajos y estocadas, y declaró que la tragedia clasicista francesa era inferior a Shakespeare y a los griegos, enderezando su ataque, no ciertamente contra las obras maestras indiscutibles de Racine y Corneille, sino contra la *Rodoguna* de Corneille, e implícitamente contra todas las obras menores del teatro barroco francés.[26] Después, algunos años más tarde, estudió la *Poética* de Aristóteles y dió de ella una interpretación que, aunque ahora resulta anticuada desde ciertos puntos de vista, fué un mojón en la historia literaria de Alemania.[27] Lessing proclamó que Aristóteles no había establecido leyes para encadenar el espíritu creador, sino que había ofrecido reglas guiadoras para hacer la obra de creación más fácil, segura y perfecta. Durante la época barroca muchos hombres habían sentido a "los autores antiguos" como un peso de cien montañas que oprimía el espíritu. Lessing, y los que le siguieron en la era de la Revolución, comprendieron que los griegos podían ayudarles a crecer y a subir.

El movimiento hacia lo griego estuvo apresurado en Alemania por una oleada de traducciones nuevas. El nombre más grande en este campo es el de Johann Heinrich Voss (1751-1826), profesor de literatura clásica en Heidelberg, que publicó en 1781 una traducción encomiadísima de la *Odisea* en hexámetros ale-

---

träge zur Historie und Aufnahme des Theaters: Lessing la escribió como réplica a ciertas críticas de su ensayo sobre Plauto y de su traducción de los *Captiui*. Véase Robertson, *Lessing's dramatic theory*, *op. cit.*, pp. 94 *ss.*

[26] *Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind.* Este ensayo, publicado en la *Theatralische Bibliothek*, es una polémica contra el jesuíta Pierre Brumoy, que lanzaba invectivas contra el teatro latino para enaltecer más el griego. Véase Robertson, *op. cit.*, pp. 110 *ss.*

[26] El ataque se publicó en *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, XVII (febrero de 1759). Véase Robertson, *op. cit.*, pp. 205 *ss.*

[27] Se suele decir que los artículos críticos de Lessing que aparecen en la *Hamburgische Dramaturgie* se basan en su interpretación de la *Poética* de Aristóteles. Robertson, *op. cit.*, pp. 342 *ss.*, demuestra que esto es equivocado. Lessing comenzó a estudiar a fondo la *Poética*, sirviéndose de la traducción y el comentario de André Dacier, bastante tarde: en marzo de 1768. Véase también el resumen de Robertson, *ibid.*, pp. 489 *ss.*

manes, a la cual siguieron versiones de la *Ilíada*, de Hesíodo, de los poetas bucólicos y de varios autores romanos (Virgilio, Horacio, Tibulo y Propercio). No son grandes traducciones, pero fueron buenas palancas para abrir una pesada puerta.

Al mismo tiempo, los poetas y los pensadores se esforzaban por aprender griego, con todo el entusiasmo que en otras tierras había impulsado a los jóvenes del Renacimiento a aprender latín. Goethe, por ejemplo, se había iniciado en el estudio del griego a la edad de nueve años, pero lo abandonó en su adolescencia. Y después, a los veintiuno, se llenó de nuevos ímpetus gracias a su encuentro con Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Herder, corifeo del movimiento del *Sturm und Drang*, es conocido en nuestros días sobre todo por su admiración de la poesía "primitiva y natural": las baladas, los romances españoles, las canciones populares, Ossián y Shakespeare. El hecho de que haya inspirado en Goethe ese amor por el griego demuestra cuán errado es creer en una oposición directa entre "clásico" y "romántico". Herder instó a Goethe a aprender griego, no para penetrar en los reinos abstrusos de la erudición, sino para alcanzar "la verdad, el sentimiento, la Naturaleza" leyendo a Homero y a Platón en su texto original.[28] Así Goethe se inició en Homero en 1770; siguió con Platón y con las *Memorias* de Jenofonte (que ofrecen un punto de vista diferente sobre la vida y la doctrina de Sócrates); en 1771 siguió con Teócrito, en 1772 con Píndaro (cuyas odas creyó escritas en verso libre), y en 1773 llegó a la tragedia griega.[29]

Los autores leían para poder escribir. Ningún escritor creador puede partir, para su obra, de su sola experiencia; y un nuevo libro suele estimular a un autor mucho más que los acontecimientos cotidianos de su vida. Pero mientras más fuerte es el estímulo, más difícil es recibirlo sin sufrir un entorpecimiento. Expuestos de lleno a la potencia de la poesía clásica, muchos jóvenes escritores cargados de promesas han quedado reducidos al silen-

[28] Véase H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, 1942, p. 50. Sobre Herder y su admiración por Homero véase Finsler, *Homer in der Neuzeit*, *op. cit.*, pp. 429-436.

[29] Hay una valiosa tesis de W. J. Keller, *Goethe's estimate of the Greek and Latin writers*, Madison, Wisconsin, 1916, que describe las etapas del interés cada vez mayor de Goethe por cada uno de los autores clásicos, y que contiene un cuadro cronológico donde se muestra qué cosas leyó cada año desde 1765 hasta 1832. Véase también E. Maass, *Goethe und die Antike*, Berlín, 1912, obra clásica, que hay que leer teniendo a la vista el libro de K. Bapp, *Aus Goethes griechischer Gedankenwelt*, Leipzig, 1921 (*Das Erbe der Alten*, 2ª serie, vol. VI).

cio o se han hecho inútiles imitadores. Los autores alemanes del período revolucionario reconocían la fuerza de la mitología y de la poesía griega; pero en su mayor parte fueron incapaces de asimilarlas con la misma facilidad y fertilidad que las influencias, más simples, de la canción popular y de las leyendas medievales.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) admiraba la nobleza de la filosofía de los griegos y sentía profundamente la fuerza de sus leyendas. Pero no escribió ningún poema extenso sobre un tema clásico. La obra más ambiciosa que le inspiró Grecia es *La novia de Mesina,* donde mezcla de manera interesante, pero no del todo afortunada, una horripilante intriga italiana renacentista de amores incestuosos y odios fratricidas, con asesinatos y suicidios en la escena, y una estructura dramática clásicamente equilibrada, con varias adaptaciones de temas grecorromanos hábilmente intercaladas, y un doble coro compuesto de caballeros. Las verdaderas sucesoras de este experimento fueron, no las tragedias poéticas del siglo XIX, sino las primeras óperas de Wagner y Verdi. Fuera de esto, el amor de Schiller por la cultura grecorromana produjo sólo baladas sobre cuentos populares de Grecia (como *El anillo de Polícrates* y *Las grullas de Íbico*) y odas a ideales morales y sentimentales personificados, tomados en parte del pensamiento griego y modelados sobre las abstracciones divinizadas del panteón griego y romano. Desde que Klopstock inició la moda, los poetas alemanes habían venido escribiendo muchos de esos poemas líricos, a la manera de Píndaro (según lo concebían ellos), pero con todo el idealismo sentimental de la era revolucionaria. El más famoso poema que Schiller escribió en esa vena es su *Oda a la Alegría,* que Beethoven tomó como letra para el potente movimiento final de la Novena Sinfonía:

¡Alegría, chispa excelsa,
del Elisio hermoso don![30]

Este extático poema lírico tuvo una melancólica contraparte, *Los dioses de Grecia* (1788), que es el poema helénico más importante de Schiller. Es un lamento por las divinidades griegas muertas, que han perecido únicamente porque algo dentro del alma del hombre estaba muerto. En un tiempo, la naturaleza estaba viva, y el mundo todo encarnaba divinidades. Dentro del árbol había una dríada viviente. El canto de un pájaro en la

[30] Schiller, *An die Freude:*

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium ...

selva virgen era el doliente gemido de Filomela. Eso que brilla en el cielo y que los hombres de ciencia nos dicen ahora que es una esfera de gases incandescentes era entonces un carro de oro guiado por Helios, sereno monarca del aire. Ahora, exclama Schiller, el mundo no es sino materia. Para los griegos era materia embebida de espíritu. Entonces significaba algo; ahora no significa nada. Entonces era humano y también humanamente divino. Ahora es algo infrahumano, un objeto de movimiento físico, tan muerto como un péndulo oscilante. No tiene vida, ni belleza, ni divinidad.

Este poema es un ataque abierto contra la ciencia moderna y el materialismo moderno, y un ataque implícito contra el cristianismo. El horror cristiano medieval por la muerte se contrasta aquí con la serena aceptación de ella por los griegos.[31] Aunque Schiller no ataca directamente la religión cristiana, expresa horror por el mundo cristiano, que —a diferencia del mundo pagano— yace opaco y muerto, sin vida espiritual. La melancólica protesta de este poema tiene un eco en otro de Wordsworth, *El mundo nos invade demasiado,*[32] y se la encuentra ahondada e intensificada en muchos poemas del siglo XIX que avanzaba. Por entonces muchos poetastros alemanes publicaron odas que pretendían ser réplicas contra *Los dioses de Grecia* y refutación del ataque de Schiller, pues sentían que éste proclamaba una rebelión contra algunos de los más hondos valores del cristianismo, y que apartaba del cielo los ojos del hombre para ponerlos en la belleza de este mundo.[33] Tenían razón: Schiller predecía una guerra de lo griego contra lo hebreo, de lo pagano contra lo cristiano.

El más sinceramente griego de todos los autores revolucionarios alemanes es un trágico joven cuya vida de escritor corrió durante un tiempo paralela a la de Schiller, no porque haya copiado a Schiller, sino porque ambos sentían la misma inspiración. Éste es Friedrich Hölderlin (1770-1802: vivió hasta 1843, pero su vida terminó en 1802, el año en que se volvió loco).[34] Sus primeros

[31] Schiller, *Die Götter Griechenlands,* estrofa 9:

Damals trat kein grässliches Gerippe
vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuss
nahm das letzte Leben von der Lippe,
seine Fackel senkt' ein Genius.

Sobre esta misma idea cf. *supra,* p. 115.

[32] Sobre *The world is too much with us* véase *infra,* pp. 218-220.

[33] Véanse detalles acerca de estos ataques en F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner,* Halle, 1910, vol. I, pp. 273 *ss.*

[34] Después de volverse loco, se cambió Hölderlin de nombre, como para

poemas fueron ecos muy fieles de las poesías líricas de Schiller, aunque algunos de los más importantes son mucho más intensos y más verdaderamente grandes. En parte a causa de esta correspondencia (que debe haberlo hecho parecer un poco como plagiario) y en parte a causa del extremado trascendentalismo de Hölderlin, que expresaba una adoración tan ilimitada por Grecia que casi llegaba a ser un deseo de morir, el joven fué relativamente desestimado tanto por Schiller como por Goethe. Sin embargo, Schiller ayudó a convencer a los editores de que publicaran la novela en prosa de Hölderlin intitulada *Hiperión.* Este libro es la historia de un joven griego de los tiempos modernos que, inspirado por un fuerte y noble maestro (Adamante, personificación de Schiller), intenta reconquistar la gloria de la antigua Grecia; combate por la independencia griega contra los turcos, pero fracasa y se hace un ermitaño, consagrado, no al Dios de la religión, sino a las divinidades de la naturaleza. El libro combina así dos de los ideales que la Grecia antigua simbolizaba para la generación de Hölderlin. Para llegar a la Hélade podían los modernos pasar por la Grecia contemporánea y luchar para liberarla de la tiranía, o podían renunciar a la sociedad, y encontrar una patria espiritual en el paisaje, las montañas, el mar y el cielo del Mediterráneo.

Como la mayor parte de los helenistas alemanes, Hölderlin intentó escribir una tragedia. Eligió el asunto que Matthew Arnold desarrollaría más tarde con mejor fortuna: *La muerte de Empédocles.* Está llena de sublimes pensamientos y de buena poesía, pero, como tantos dramas griegos imitativos, es incompleta. También escribió traducciones del *Edipo rey* y de la *Antígona* de Sófocles. Pero la mayor parte de su obra es lírica y elegíaca: poemas breves, escritos en una estrofa de cuatro versos que se parece a la que Horacio tomó de los griegos, elegías a la manera de los poetas eróticos griegos y romanos, o bien odas e himnos extensos, como los de Píndaro y de los trágicos.[35] Hölderlin comprendió algo que los hombres de generaciones anteriores no habían visto: que la poesía griega combina una gran intensidad de sentimiento con una deliberada objetividad. Siendo sus propias emociones tan agudas y sensibles, y su vida tan dolorosa, era para él tanto más difícil alcanzar esta objetividad, y sin embargo tanto más necesario. Hasta los poemas que escribió cuando la locura lo asediaba

---

hacerse una persona distinta. Hay un cariñoso capítulo sobre él en el libro citado de E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany.*

[35] Sobre los himnos de Hölderlin véase también *supra,* vol. I, p. 396.

y se hacía ya visible en sus palabras tienen la nobleza fundamental de Grecia.

El paralelo entre Hölderlin y Keats es verdaderamente notable.[36] Hölderlin fué mejor conocedor de los clásicos, Keats mejor poeta. Pero el amor de ambos por la Antigüedad, particularmente por Grecia, fué análogo en su intensidad y en su calidad de melancólica ternura. Hölderlin tuvo, como Keats, un amor desdichado, pero el suyo fué más doloroso. La joven era más sensible e inteligente que Fanny Brawne, pero estaba ya casada, y con un frío hombre de negocios que trataba al joven poeta como a un criado. Hölderlin escribió a esa joven unos poemas en que la llamaba Diotima, nombre de la sacerdotisa cuasi-mítica de quien un día aprendió Sócrates que mediante el amor puede alcanzarse la visión de la belleza ideal.[37] Ni Keats ni Hölderlin admiraban la robusta energía de Esquilo, ni supieron asimilar y utilizar esa fuerza para robustecer su propio carácter. Keats fué un hombre más feliz, y, pese a su temprana muerte, un hombre de salud más sólida. Amaba la vida, cuya mejor expresión encontró en la gracia y nobleza de Grecia, mientras que Hölderlin amaba la Antigüedad porque odiaba el día presente. El Hiperión de Keats logró sus anhelos donde fracasó el de Hölderlin. Pero los dos poetas, el melancólico alemán y el extático inglés, tuvieron una trágica conciencia del fin prematuro que les aguardaba. Uno de ellos exclama:

> Cuando temo morir sin que mi pluma
> la mies de mi cerebro haya espigado ...[38]

Y el otro le hace eco:

> Un solo estío dadme, diosas potentes,
> y un solo otoño que madure mis cantos,
> y que mi pecho, por fin saciado
> de estas dulzuras, en paz se muera.[39]

[36] Hay sobre este particular algunas observaciones superficiales en G. Wenzel, *Hölderlin und Keats als geistesverwandte Dichter,* Magdeburgo, 1896.

[37] Platón, *Banquete,* 201 d *ss.*

[38] Keats, *When I have fears* (1817):

> *When I have fears that I may cease to be*
> *before my pen has gleaned my teeming brain ...*

[39] Hölderlin, *An die Parzen:*

> *Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!*
> *und einen Herbst zu reifem Gesange mir,*
> *dass williger mein Herz, vom süssen*
> *Spiele gesättiget, dann mir sterbe.*

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) confesaba las muchas y poderosas influencias que había recibido su espíritu: el amor, los viajes, la ciencia, la poesía oriental, el teatro, la corte, sus amigos poetas, la poesía popular. Pero es difícil que alguna de éstas haya sido tan fuerte como la influencia de la literatura grecorromana. Su educación clásica fué limitada y poco inspiradora. Aunque buen conocedor del latín, nunca se sintió a gusto con los textos griegos. Cuando leía un libro griego, le gustaba tener una traducción a la mano, y muchas veces era sólo la publicación de una nueva traducción lo que le despertaba el interés por un poeta griego.[40] No obstante, como casi todos los escritores creadores de su época, amaba auténticamente la literatura griega y constantemente sacó fuerzas de ella. El entusiasmo de Herder por la poesía griega, y del pintor Adam Friedrich Oeser, amigo y maestro de Winckelmann, por el arte griego —junto con los análisis de los ideales estéticos griegos por Winckelmann, Lessing, Thomas Blackwell y Robert Wood— fué lo que despertó realmente su interés por los clásicos;[41] y, con intervalos en que nuevos intereses desarrollaban otros aspectos de su versátil temperamento, el amor a la griego siguió activo y creador en las muchas y diversas etapas de su vida literaria. Homero fué su autor predilecto. Fué Homero, más que ningún otro autor clásico, el gran objeto de sus meditaciones; después de él venían los tres trágicos atenienses.[42] Hacia la edad de veintiún años trató de aprender por sí solo a leer a Homero; y desde entonces siguió leyendo, más y más, las páginas de la mayor parte de la literatura griega. La literatura griega significó para él muchísimo más que la latina, y le dió la compañía de los inmortales a través de su larga vida.

El mundo ideal del pasado se hizo una realidad para él en 1786, cuando huyó a Roma. Se sintió abrumado no sólo por la magnificencia de Italia, sino también por una continua vitalidad que experimentó tanto más plenamente cuanto que, joven apasionado como era, encontró allí mil hermosas mujeres. En sus *Elegías romanas* dice que los abrazos de su amante le han ense-

[40] Sobre este particular véase Keller, *Goethe's estimate of the Greek and Latin writers, op. cit.*, pp. 9-10, y las pp. 73 (Esquilo), 96 (Aristófanes), 111 (la *Poética* de Aristóteles), 125 (la *Antología griega*), 140 ("Longino") y 141 (Luciano).

[41] Véase H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks, op. cit.*, cap. I, y E. Maass, *Goethe und die Antike, op. cit.*, cap. III. Goethe mismo habla de esto en *Dichtung und Wahrheit*, pp. 161-162 de la ed. de Viena, y en *Winckelmann und sein Jahrhundert.*

[42] Véase Keller, *op. cit.*, p. 17, y en general su primer capítulo.

ñado a comprender la escultura;[43] y es evidente que fueron sus amores con una fogosa muchacha romana los que hicieron que los poemas amorosos de los elegíacos clásicos, y hasta sus alusiones mitológicas, tan recónditas a veces, fueran cosas reales y palpables para él.[44] Con anterioridad había escrito algunas imitaciones de la poesía clásica en pequeña escala; por ejemplo, el epigrama *La tumba de Anacreonte* (1785), que Hugo Wolf convirtió en una canción delicadísima, le fué inspirado por algunas traducciones de la *Antología griega* que había hecho Herder. Pero ahora comenzaba una larga serie de imitaciones, emulaciones y evocaciones de la literatura clásica que, con intervalos, continuó hasta el fin de su vida.

Tomó primeramente un drama sobre un tema clásico que había escrito antes en prosa y lo remodeló en verso. Es su *Ifigenía en Táuride,* obra publicada en prosa en 1779 y en verso en 1787. En su primera forma era algo así como una tragedia clasicista francesa en prosa, en cinco actos, sin coro, y cuyos personajes obraban con una tranquila corrección. Este drama de Goethe se basa en una de las tragedias de Eurípides, cuyo asunto es Ifigenía entre los bárbaros, y está lleno de imitaciones de grandes pasajes de los trágicos atenienses.[45] Pero en lo más importante es algo más que una imitación. El meollo moral es moderno, casi cristiano (cambio que Racine se había sentido obligado a hacer en algunas de las leyendas que utilizó): en vez de enfrentarse Ifigenía contra el príncipe bárbaro de Táuride, en vez de engañarlo —como hace en Eurípides—, logra salvarse y obtener para su hermano la libertad confesando la verdad al príncipe y confiando en los sentimientos más nobles que, con su bondad, ella misma ha contribuído a despertar.[46]

[43] Goethe, *Römische Elegien,* V.

[44] Goethe, *Römische Elegien,* I, 13-14:

Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe
wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.
(Eres un mundo, oh Roma, sí; mas si Amor no existiera,
no fuera mundo el mundo; Roma no fuera Roma.)

Goethe emplea la mitología absolutamente como Propercio y Ovidio cuando, en la tercera de estas *Elegías,* dice a su amante que no debe avergonzarse de haberse entregado a él tan pronto, pues los dioses y las diosas de la edad heroica tomaban a sus amantes rápidamente y sin titubeos. Una de estas uniones súbitas dió el ser a los gemelos amamantados por la loba, que hicieron de Roma la reina del mundo.

[45] Véase E. Maass, *Goethe und die Antike, op. cit.,* cap. VII, y W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit, op. cit.,* pp. 128 *ss.*

[46] E. Maass, *op. cit.,* p. 341, compara a la Ifigenía de Goethe con la Cordelia y la Imogen de Shakespeare.

Los aciertos de *Ifigenia* son dudosos. Aunque pura, parece obra fría, cosa que rara vez se puede decir de la tragedia griega. Pero no caben dudas en cuanto a la siguiente de las obras clasicizantes de Goethe, sus *Elegías romanas* (1795). Son poemas sobre sus experiencias amorosas y artísticas de Roma, escritos en una adaptación del dístico elegíaco que emplearon todos los antiguos poetas que escribieron sobre esos asuntos. Por su forma y por su extensión, por su atención al amor apasionado, por su vívida y sutil psicología y por sus frecuentes alusiones a leyendas eróticas, están directamente dentro de la tradición de los poetas elegíacos romanos. Goethe admiraba a Propercio y tomó de él ciertas ideas (Schiller llegó a llamarlo el Propercio alemán), conocía a Catulo y amaba a Ovidio más que a ningún otro poeta erótico romano. En las *Elegías romanas* son frecuentes las reminiscencias de la obra de esos tres poetas, pero tan hábilmente refundidas y tan asombrosamente yuxtapuestas en nuevas combinaciones y mezcladas con materiales nuevos, que enaltecen la originalidad del libro.[47]

Los ecos clásicos que resuenan en las *Elegías romanas* no pueden llamarse imitaciones. Más exacto sería decir de ellas que son poemas originales, escritos bajo el impulso de tres inspiraciones convergentes: los amores de Goethe, las experiencias estéticas que tuvo en Roma y sus lecturas de los elegíacos clásicos. Son (si se prescinde de un factor esencial) extraordinariamente hermosos, y en ciertos sentidos son superiores a los mismos poemas elegíacos romanos con que Goethe rivalizaba. Por ejemplo, una de las limitaciones de los elegíacos romanos es que sus poemas tienden a caer en moldes convencionales, establecidos indudablemente por los griegos alejandrinos: el apóstrofe a la puerta cerrada de la amada, el poema sobre el animalito mimado, etc. Uno tras otro, todos los poetas romanos desarrollan estos temas, y rara vez añaden algo más que variaciones sin importancia. Pero Goethe hizo entrar muchas y hermosas ideas nuevas: tal ese monólogo que pone en boca de una amante ofendida, en el

[47] Hay un cuidadoso análisis de las fuentes de las *Römische Elegien* por F. Bronner, "Goethes römische Elegien und ihre Quellen", en *Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik*, vol. CXLVIII, 1893. Bronner observa, entre otras cosas, que Goethe no leyó a Catulo y Propercio en Roma, sino que los conoció más tarde, cuando Knebel (que había traducido a Propercio en prosa) le envió un volumen de los elegíacos. No le llamó la atención Tibulo; tomó algunos materiales de Marcial y de los *Priapea;* y seguramente conocía a Ovidio mejor que a ningún otro: el epígrafe de las *Römische Elegien* está tomado del *Ars amatoria,* I, 33.

cual podemos casi oír los gritos de la colérica y lacrimosa muchacha italiana, y verla patear de furia el suelo.[48]

El punto flaco de estos poemas es su versificación. Los poetas alemanes habían estado experimentando desde hacía algún tiempo con adaptaciones de los metros clásicos; el célebre Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) produjo una gran sensación con los tres primeros cantos de su *Mesías* en hexámetros (1748), y otros muchos escritores habían practicado el dístico elegíaco. Goethe gustaba de este dístico, especialmente para poemas cortos de urdimbre más rica y tono sentimental más reposado que los poemas líricos. Pero nunca consiguió hacerlo tan musical como era en griego y en latín. Esto se debe en parte a la naturaleza de la lengua alemana, que en los poemas de versos largos suena pesada y enmarañada; pero en parte se debe también a que Goethe usa con demasiada flojedad ese difícil metro, que (como habían descubierto los romanos después de los primeros experimentos desafortunados) tiene que emplearse con toda precisión para producir su máximo efecto. Técnicamente, la razón que explica el fracaso de Goethe es que en griego y en latín ese metro depende de la alternancia de sílabas largas y breves, mientras que en las lenguas modernas necesita depender de una alternancia de sílabas acentuadas y sílabas sin acento. El dístico elegíaco está compuesto de dáctilos y espondeos, que son completamente fáciles de encontrar y variar en griego o en latín, por extenso que sea el poema en que se empleen. Pero un pie correspondiente al espondeo es rarísimo en una lengua moderna, puesto que debe constar de dos sílabas acentuadas una tras otra. Dos monosílabos enfáticos podrán producir este efecto; pero poquísimas palabras disílabas lo pueden lograr. Por eso el poeta que adapta este metro en alemán, en inglés o en español tiende a usar como espondeo *cualquier* palabra disílaba, dejando al cuidado del lector el retardar el ritmo lo bastante para mantener la marcha regular de los dáctilos y espondeos.[49] Pero éste es un

[48] *Römische Elegien,* VI, que tiene un exquisito final, a la manera de los epigramas de la *Antología griega.*

[49] Tomemos, por ejemplo, el comienzo de la *Evangeline* de Longfellow, versos 1 y 4:

This is the forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks
Stand like harpers hoar, with beards that rest on their bosoms.

El primer verso está todo en dáctilos: *This is the* || *fórest prim*||*éval the* || *múrmuring* || *pines and the*... El otro verso pretende comenzar con cuatro espondeos: *Stánd líke* || *hárpérs* || *hoár with* || *beárds thát*... Pero, bien visto, es imposible hacer de *harpers* o de *hoar with* verdaderos espondeos,

esfuerzo excesivo aun para quienes tienen en la cabeza el ritmo del hexámetro. Hay en las elegías de Goethe muchos versos que sólo los eruditos clásicos pueden leer con conocimiento de causa, y que ningún erudito clásico puede leer con deleite.

En 1796 publicó Goethe en colaboración con Schiller una colección de varios centenares de epigramas sobre literatura, política y filosofía contemporáneas. El título, *Xenia,* significa 'albricias'. Lo tomaron del epigramatista Marcial, que tiene dos libros enteros de poemitas que se ponían como "envío" a los regalos; y su intención fué trasvasar en ellos el espíritu de Marcial. Algunos de estos poemas tienen bastante sal, y aún suelen citarse. Pero la mayor parte de los asuntos eran efímeros, y, lo que es más importante, el ritmo elegíaco resulta mortalmente monótono después del primer centenar de dísticos. Marcial no hubiera publicado una serie de más de trescientos poemas sobre temas diversos en un molde que es a grandes rasgos el mismo, y en un metro idéntico: sabía que esto hubiera sido ilegible.

La Revolución francesa y los demonios de desorden y violencia que desató sobre el mundo produjeron en Goethe un profundo sentimiento de disgusto. En un estado de reacción contra ella publicó, en 1798, una historia de amor de ambiente campesino en nueve libros, llamada *Hermann y Dorotea.* El tono es pastoril; el metro es el hexámetro clásico, adaptado libremente;[50]

---

esto es, parejas de sílabas acentuadas con la misma fuerza, y es difícil forzar *beards that* dentro de la misma medida. Son en realidad sílabas acentuadas seguidas de sílabas átonas, es decir, troqueos. Por eso tales "hexámetros" tienden siempre a convertirse en alternancias de dáctilos y troqueos, y el verso, con estos pies desiguales, tiene que cojear forzosamente. En cuanto a los esfuerzos realizados por algunos clasicistas que, más eruditos que poetas, trataron de crear hexámetros y pentámetros basados en la "cantidad" (el metro satirizado por Tennyson en

bárbarous éxperimént, bárbarous héxametérs),

Goethe tenía demasiado buen gusto para concederles la menor atención. [Los "hexámetros" castellanos más conocidos, los de Rubén Darío, evitan el escollo de la erudición, y simplemente sugieren el ritmo de galope del hexámetro latino; a veces tienen, como el primer verso de la *Evangeline* de Longfellow, cinco dáctilos y un espondeo: "Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda"; pero en los versos de menos de diecisiete sílabas no se puede decir dónde entran los espondeos, y en los de trece sílabas, que (como el cuarto de Longfellow) deberían estar formados de espondeos, se siente sin embargo un ritmo dactílico: "digan al orbe: la alta virtud resucita" *(Salutación del optimista).* Véase J. Saavedra Molina, *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío,* Santiago de Chile, 1935.]

[50] Johann Heinrich Voss, el gran traductor de los clásicos, ya había escrito algunos poemas de este tipo de hexámetros, pero sus asuntos son mucho

la manera es la de los aspectos más tranquilos de Homero, los más convencionales: por ejemplo, la descripción llana, pero en tono noble, de las cosas buenas y sencillas, como los caballos y las labores del campo, el empleo repetido de los mismos epítetos para los mismos personajes:

el noble y benévolo cura,[51]

los discursos largos, y el ritmo pausado del relato. Este mismo género de poemas aparece más tarde en la literatura inglesa y norteamericana, con *La Barraca (The Bothie)* de Arthur Clough y la *Evangelina* de Longfellow, obras ambas compuestas en hexámetros. El asunto en uno de estos poemas y el ambiente en el otro son poéticos, porque son lejanos y exóticos. Pero en *Hermann y Dorotea* pretende Goethe que sintamos que el sencillo carácter campesino y los sencillos ambientes de la aldea y la sencilla historia de amor bastan por sí solos para conmover la imaginación. El tono se propone ser el de ciertos poemas coetáneos, como *La tarea* de William Cowper y el *Peter Bell* de Wordsworth. Sin embargo, la calidad poética de la obra es muy poco intensa, y Goethe no llega a enaltecerla con su técnica. Comienza, por ejemplo, con una charla casi interminable entre el mesonero, su mujer, el boticario y el párroco del lugar, que no tiene de poético nada, absolutamente nada, fuera del metro. Relato tan fácil y diálogo tan tranquilo son intolerables cuando van asociados con un estilo que constantemente le recuerda al lector el oleaje y el trueno de la *Odisea*. En la música, su paralelo es la *Sinfonía doméstica* de Richard Strauss, donde se echa mano de los plenos recursos de la orquesta para pintar un día y una noche en la vida de un matrimonio feliz, y donde se reproducen hasta los tiernos vagidos del nene. Quizá trató Goethe de fundir a Homero con el campestre Hesíodo y el pastoril Teócrito. O quizá tenía la idea de que, en los pasajes descriptivos más sencillos de la *Ilíada* y de la *Odisea*, Homero, como "poeta de la naturaleza", no hacía más que pintar con absoluta fidelidad cosas que todos sus oyentes conocían y veían cada día, y entonces trató a su vez de hacer poesía con lo familiar, lo respetable y lo trillado.

---

más simples que el de *Hermann und Dorothea*. Véase V. Hehn, *Über Goethes "Hermann und Dorothea"*, 3ª ed., Stuttgart, 1913, pp. 139 *ss.*, donde habla de la *Luise* de Voss.

[51] Goethe, *Hermann und Dorothea*, I, 78 y *passim:*

der edle verständige Pfarrherr.

Hermann y Dorotea es un idilio épico en que se adapta la manera homérica. Goethe admiraba ya desde hacía mucho tiempo los poemas de Homero, pero lo que lo impulsó a tratar de rivalizar con ellos fué la lectura de un libro que sostenía que Homero nunca había existido. Este libro es la *Introducción a Homero* de Wolf, publicada en 1795.[52] Fué una obra sumamente importante, que determinó la dirección de gran parte de los estudios eruditos del siglo XIX.

Hemos visto cuánto desagradó Homero a muchos hombres del siglo XVII y principios del XVIII, y cuán mal lo comprendieron.[53] Un paso decisivo hacia una comprensión mejor de la *Ilíada* y la *Odisea* fué el que dió el *Ensayo sobre el genio original de Homero* de Robert Wood.[54] Los nobles y las clases acomodadas de la era barroca habían sostenido que las epopeyas homéricas no podían ser buena poesía porque la sociedad homérica era menos refinada y escrupulosa que la de ellos. Esto era un defecto de perspectiva histórica. Wood, al describir la atmósfera que Homero conocía, y al evocar, por su observación de la vida del Asia Menor, el género de vida que pinta Homero, primitiva pero no bárbara, sencilla pero noble, contribuyó a enseñar a los amantes

[52] Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum, sirve de operum homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi.* Hay una buena edición anotada por Immanuel Bekker (Berlín, 1872), un estudio de su influencia, anticuado pero todavía útil, por R. Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena zu Homer,* Leipzig, 1874, y un cómodo resumen en J. E. Sandys, *A history of classical scholarship, op. cit.,* vol. III, pp. 51 *ss.* La manera como se trata a Wolf en el libro de Finsler sobre crítica homérica *(Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe, op. cit.,* pp. 463 *ss.)* es notoriamente hostil. Finsler dice que tomó casi todas sus ideas de otros autores, comenzando con François d'Aubignac, "padre de la crítica homérica moderna" (cuyas *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade* se publicaron en 1715) y siguiendo con Robert Wood, Christian Gottlieb Heyne, el Ossian de Macpherson y otros; y en la p. 210 lo acusa de falsear deliberadamente su deuda para con D'Aubignac.

[53] Véase *supra,* vol. I, pp. 424 *ss.* Otro ejemplo es el ataque de Voltaire contra Homero en su *Essai sur la poésie épique,* que sirve de introducción a la segunda edición de su epopeya *La Henriade* (1726). Véase Finsler, *op. cit.,* pp. 237-238.

[54] Sobre Wood véase *supra,* pp. 123-124, y Finsler, *op. cit.,* pp. 368-372. Otro libro que contribuyó muchísimo a cambiar la dirección del pensamiento del siglo XVIII fué el de Thomas Blackwell, *Enquiry into the life and writings of Homer,* publicado en 1735: Blackwell pintaba a Homero como un genio natural y sin letras que, con la sabiduría que le dieron sus muchos viajes y su mucha experiencia, fué componiendo sus poemas por improvisación, acabando fragmento tras fragmento como en una forja y moldeando lentamente el conjunto hasta darle su forma final. Véase Finsler, pp. 332-335.

de la poesía qué cosa debían buscar en realidad al leer la *Ilíada*. Traducido al alemán en 1773, este ensayo tuvo muchísimos lectores en Alemania, como los tuvo en otras partes. El joven Goethe fué uno de sus admiradores.

Otro de sus admiradores fué Friedrich August Wolf, que en 1783 llegó a ser profesor de literatura clásica en Halle. Como Wood, se proponía Wolf situar los poemas homéricos en su verdadera perspectiva histórica. Pero no los consideraba principalmente como obras de arte. Se interesaba por su historia, y en esto era sucesor de eruditos como el gran benedictino Mabillon y como Bentley, el que desenmascaró a "Fálaris".[55] Wolf emprendió la tarea de rastrear las diversas etapas por las cuales se habían transmitido estos poemas desde los tiempos en que se compusieron. Observó que era imposible decir que existiera un texto fijo único de los dos poemas, tal como un libro moderno impreso representa, en sus muchos miles de ejemplares, un solo texto, que (prescindiendo de erratas accidentales) es el que escribió el autor. Lejos de eso —decía—, existieron muchas versiones distintas de los poemas homéricos, que variaban no ya en las características principales, sino en muchos detalles importantes; y era imposible perseguir su historia hasta llegar a un tiempo en que existiera un texto único. Mientras más lejos retrocedamos —afirmaba—, menos probable resulta llegar alguna vez a un solo poeta, Homero, y a dos sólidos cuerpos de poesía intitulados la *Ilíada* y la *Odisea*.

La principal razón de esto, según Wolf, es que la escritura era algo virtualmente desconocido en la época en que se compusieron los poemas. Dos veces en la *Ilíada* se habla de signos que representan palabras, pero de una manera que más bien parecen como las runas de la Edad Oscura o como la heráldica de los tiempos medievales, no como los libros escritos de la Grecia civilizada.[56] Los poemas homéricos hablan de hombres que no saben leer ni escribir, y se compusieron en una época que no conocía las letras. (En este argumento Wolf reconocía que su discusión

[55] Sobre Mabillon véase Sandys, *A history of classical scholarship, op. cit.*, vol. II, pp. 293 *ss.;* sobre Bentley cf. *supra,* vol. I, pp. 443 *ss.* Lo que en realidad decidió a Wolf a publicar sus *Prolegomena* fué la publicación (1788), por el erudito francés Jean-Baptiste Villoison, del manuscrito *Marcianus A* de Homero, con los escolios adjuntos.

[56] *Ilíada,* VI, 168-170, y VII, 175 *ss.* Cf. Wolf, *Prolegomena,* cap. XIX: "accurata interpretatio facile vincet eos [locos] non magis de scriptura accipiendos esse quam celebrem illum Ciceronis [*De natura deorum,* II, 37] de typographia nostra." Sobre las runas véase también *supra,* vol. I, pp. 14-15.

se fundaba en el ensayo de Wood.[57]) Un poema épico de las dimensiones de la *Ilíada* no pudo haberse compuesto ni transmitido sin la escritura.[58] De ello se sigue que, hasta que no se descubrió el arte de escribir y hasta que no se difundió por Grecia, no hubo *Ilíada* ni *Odisea.*

¿Qué había entonces? Una colección de "lais", lo bastante cortos para retenerse en la memoria, que se cantaban al final de una fiesta, tal como los cantan los bardos en las mismas epopeyas homéricas: una colección extensa, en realidad todo un ciclo, toda una tradición, como las baladas de la Edad Media, "canciones sueltas" que "no se reunieron en un solo cuerpo, bajo la forma de poema épico, hasta unos quinientos años más tarde".[59] No hubo un Homero. Hubo solamente bardos, llamados "homéridas" o "hijos de Homero"; y las epopeyas fueron aglomeraciones de "poesía popular".[60]

¿Quién, pues, reunió esos "lais" dándoles la forma de epopeyas? Los reunió Pisístrato, el tirano de Atenas (*fl.* 540 a. C.), o ciertos poetas y sabios que trabajaban para él.[61] (Actualmente casi todos los eruditos conceden que alguna importante tarea de edición se llevó a cabo bajo las órdenes de Pisístrato, y que tal vez fué él quien hizo el primer intento de dar un texto fijo de los poemas homéricos.)

Wolf no fué siempre tan lejos como hubiera podido, y no siempre sacó expresamente todas las conclusiones hacia las cuales

[57] Wolf, *Prolegomena,* cap. XII.

[58] Wolf, *Prolegomena,* cap. XXVI: "Videtur itaque ex illis sequi necessario, tam magnorum et perpetua serie deductorum operum formam a nullo poeta nec designari animo nec elaborari potuisse sine artificioso adminiculo memoriae." Y prosigue diciendo, en este importante capítulo, que semejante hazaña es imposible para un mortal. Nos encontramos aquí con una curiosa reliquia de pensamiento medieval. Antes de hacer una afirmación tan tajante habría sido más seguro cerciorarse de ello por la indagación y el experimento, pues ahora consta que la hazaña es, no ya posible, sino habitual en ciertas etapas de la civilización.

[59] Palabras de Bentley, *Remarks upon a late discourse of free-thinking* (1713), cap. VII, citadas por Wolf, *Prolegomena,* cap. XXVI, nota 84: "Homer wrote a sequel of songs and rhapsodies, to be sung... at festivals... The Iliad he made for the men, and the Odysseïs for the other sex. These loose songs were not collected together in the form of an epic poem, till about 500 years after."

[60] Herder admiraba tanto los poemas homéricos en gran parte porque le parecían "poesía popular". Pero en su ensayo *Homer ein Günstling der Zeit* (1795) censuró a Wolf por haber perdido de vista algo fundamental: que las epopeyas son gran poesía, y que por lo mismo habían sido trazadas, no por un editor, sino por un gran poeta.

[61] Wolf, *Prolegomena,* cap. XXXIII-XXXIV.

apuntaban sus argumentos; pero su razonamiento era tan incisivo, sutil y claro, que sus lectores y secuaces tenían que concluir forzosamente:

1) que no había existido un poeta épico llamado Homero, sino cierto número de "rapsodos" o juglares que trabajaron en escala muchísimo menor, y que compusieron muchos poemas cortos sobre las aventuras conectadas con la guerra troyana y otros sucesos de la edad heroica;

2) que la estructura de las dos epopeyas fué obra de algunos editores, que escogieron y armaron esos poemas cortos después de haberse difundido el arte de la escritura;

3) que, por consiguiente, era imposible mencionar a "Homero" como si fuera un genio único, o citar un verso dado de los poemas homéricos como prueba fidedigna de los pensamientos y costumbres de la Grecia prehistórica, puesto que, sin una intrincada investigación, era imposible decir cuándo se había escrito ese verso, o cuándo se había interpolado.

A este tipo de análisis someterían los eruditos a la mayor parte de los autores clásicos durante el siglo XIX, como aún lo hacen en nuestros días.[62] Ya lo habían iniciado, en el terreno de la crítica de la Biblia, ciertas ediciones dieciochescas del Nuevo Testamento que ponían de relieve la importancia de las variantes que ofrece el texto de los evangelios y epístolas; y durante el siglo XIX trajo por resultado que una "crítica más severa" disolviera el Viejo Testamento en muchos fragmentos, y los evangelios en una serie de relatos plagados de variantes.

Sobre los eruditos tuvo esto un efecto estimulante. Pero los hombres de letras encontraron desalentador el libro de Wolf. Era deprimente pensar que lo que ellos habían tomado por una pareja de grandes epopeyas era en realidad un doble grupo de poemas en pequeña escala, y que el genio individual no entraba para nada en su caracterización ni en su disposición.

La teoría de Wolf ha quedado ahora invalidada, aunque todos

[62] Así, por ejemplo, los primeros libros de Tito Livio fueron desbaratados por Niebuhr (cf. *infra*, pp. 267 *ss.*), y a fines del siglo XIX se aplicó el mismo disolvente a muchos poetas y filósofos que poco lo necesitaban. Otto Ribbeck, por ejemplo, habiéndose dado cuenta del hecho palmario de que las sátiras de Juvenal se hacen más discretas y discursivas a medida que el poeta iba envejeciendo, escribió *Der echte und der unechte Juvenal* para demostrar que las primeras sátiras fueron escritas por Juvenal y las últimas por un imitador.

reconocen su inteligencia y su penetración.[63] Se ha demostrado que es absolutamente posible la existencia de buena poesía, de las proporciones de la *Ilíada* y de la *Odisea,* compuesta sin la ayuda de la escritura, y que esta poesía se puede transmitir con bastante fidelidad de generación en generación. Y aunque es evidente que para la construcción de la *Ilíada* y la *Odisea* se utilizaron poemas elaborados por muchos compositores distintos, la obra del poeta o de los poetas que construyeron las dos epopeyas con su majestuosa arquitectura se llama ahora, no "edición", sino composición poética de la más alta especie.

Goethe se sintió estimulado al principio por la teoría de Wolf. Había comprendido que Homero era inaccesible; pero si no había tal Homero, sino sólo algunos talentos menores llamados "homéridas", bien podía proponerse rivalizar con ellos.[64] Y esta idea tenía en la cabeza cuando se puso a escribir su *Hermann y Dorotea.* Más tarde, sin embargo, al leer las epopeyas homéricas con más y más comprensión —y también, indudablemente, al tratar de escribir otros poemas homéricos, como su *Aquileida,* y al seguir trabajando en el más ambicioso de sus dramas, el *Fausto*—, se dió cuenta de que tras las epopeyas se hallaba por lo menos un genio de primera magnitud; y por último publicó una solemne retractación de su creencia en la solución wolfiana del problema homérico.[65]

Goethe siguió haciendo nuevos planes para escribir una obra clásica en alemán: el estudio de Trevelyan sobre *Goethe y los griegos* describe los muchos torsos que dejó a medio terminar. Publicó varios enérgicos poemas líricos a la manera pindárica;[66]

[63] Entre los estudios de los poemas homéricos desde el punto de vista de la erudición moderna hay que señalar los siguientes: C. M. Bowra, *Tradition and design in the Iliad,* Oxford, 1930; Rhys Carpenter, *Folk tale, fiction, and saga in the Homeric epics,* Berkeley, Cal., 1946 (*Sather Classical Lectures,* vol. XX); G. Murray, *The rise of the Greek epic,* 3ª ed., Oxford, 1924; y W. J. Woodhouse, *The composition of Homer's Odyssey,* Oxford, 1930.

[64] Así en el poema elegíaco que sirve de introducción a *Hermann und Dorothea* pide un brindis por Wolf, el libertador:

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich von Namen Homeros
kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

[65] Goethe expresó su reconversión en un poemita, *Homer wieder Homer,* y también en varios pasajes de su obra en prosa. Véase en K. Bapp, *Aus Goethes griechischer Gedankenwelt, op. cit.,* cap. IV, un estudio de la evolución de sus opiniones sobre la cuestión homérica.

[66] Véase *supra,* vol. I, p. 396. El célebre *Wanderers Nachtlied* es adaptación de un poema lírico fragmentario de Alcmán.

y a menudo aparecen ideales griegos en sus demás obras, como en su drama *La hija natural.* Pero no volvió a escribir ningún otro poema clasicizante de importancia hasta la segunda parte del *Fausto,* que se publicó después de su muerte.

El *Fausto I,* publicado casi un cuarto de siglo antes, cuenta la historia del sabio mago, eternamente insatisfecho y anhelante como Goethe mismo, que prueba los placeres de los sentidos, y su culminación, el amor físico, sin encontrar satisfacción en nada. El *Fausto II* cuenta cómo ese mismo hombre se entrega a las actividades del espíritu, experiencias más ricas —arte, vida de la corte, guerra y otras—, para encontrar finalmente la verdadera plenitud de su ser en la abnegación y el sacrificio en bien del resto de la humanidad. La forma del drama es todo lo contrario de la forma clásica: hay centenares de personajes, se exigen constantemente efectos escénicos que sólo serían posibles con los trucos especiales de una cámara cinematográfica, no hay continuidad ni siquiera en la apariencia exterior de los personajes, el metro cambia de manera incesante, los actos son virtualmente independientes unos de otros, y hay docenas de sucesos simbólicos que no sólo carecen de relación mutua, sino que son excesivamente oscuros por sí mismos.

No obstante, uno de los principales episodios es un símbolo clásico de la más alta importancia. Mefistófeles, el demonio amigo de Fausto, enseña a éste la manera de evocar a Helena de Troya. Él lo hace así, e intenta abrazarla, pero Helena desaparece, y Fausto sufre una horrible sacudida que lo deja sin sentido. Más tarde la propia Helena busca la ayuda de Fausto para que impida a Menelao, su esposo ofendido, sacrificarla en un rito de venganza. Fausto aparece ahora a guisa de un noble medieval en un castillo gótico; la salva y la convierte en su amante; tienen un hijo portentoso, Euforión, que salta alegremente de un lado a otro con sobrehumana fuerza y agilidad desde el momento en que nace, y roba o sobrepuja todos los atributos de los dioses. Por último el niño trata de remontarse al cielo en persecución de la belleza, y cae muerto como Ícaro. Su cuerpo se asemeja por un momento a "una forma bien conocida" (la de Byron, según se nos da a entender), y en seguida se desvanece, y también se desvanece Helena.

Helena es evidentemente un símbolo de la Antigüedad clásica, y en particular de Grecia. ¿Qué cosa intenta decirnos Goethe con su aparición en el *Fausto?* La idea de que el mago alemán evoque a Helena de Troya y la haga su amante era un elemento de la leyenda medieval original; pero aquí se trataba simple-

mente de una suprema satisfacción sensual, la posesión de la mujer más hermosa del mundo. En el poema de Goethe, el episodio tiene muchos significados, y éstos son más complejos.

1) Ciertamente simboliza Helena a Grecia, la patria de la suprema belleza física. Otras naciones han admirado la belleza vinculada con la riqueza o el poder, con el placer o el culto de la divinidad. Ninguna como Grecia ha estimado la belleza en sí misma por encima de todo lo demás: la belleza en el vestido, en los edificios, en los ornamentos, en los hombres y en las mujeres. Y Helena, por quien toda Grecia y las ciudades del Asia se lanzaron alegremente a la guerra, es la imagen de la belleza perfecta.

2) Pero Helena significa algo más que la belleza femenina. La seducción de la linda pero sencilla Margarita en el *Fausto I* había dejado en Fausto una profunda insatisfacción. La belleza de Helena trasciende a la de la más graciosa doncella mortal, y sus hechizos son más perdurables. Fausto no podía abandonarla como antes había abandonado a Gretchen. Helena es deseable no sólo físicamente, sino también espiritualmente. Así como Gretchen simboliza la pasión sensual, así Helena representa la experiencia estética, la etapa superior a través de la cual debe desarrollarse el alma de Fausto para llegar a la más alta de todas, la experiencia del poder y del esfuerzo altruísta.

3) En particular Helena representa la experiencia estética en su forma más noble y absoluta, la experiencia de la cultura griega. Sin duda otras épocas y otras tierras proporcionan pábulo para el sentido de la belleza, pero ninguna lo ha dado tan completamente como el arte griego. Cuando Dante quiso un símbolo para las más nobles influencias de la cultura clásica eligió a Virgilio, mirándolo como un poeta en primer lugar, y en seguida como un pensador.[67] Pero para Goethe la cultura griega no significa pensamiento. El genio intelectual de la Hélade que creó la ciencia, la filosofía, la historia, la teoría política y tantos otros sistemas intelectuales no tiene por imagen a Helena de Troya.

4) Una parte del encanto de Helena es su rareza. Fausto se abre paso hasta ella a través de un aquelarre "clásico", una fantasmagoría de oscuros demonios y grotescos monstruos congregados desde los más remotos rincones de la literatura griega. Su abigarrada fealdad pone de relieve la pura y señera belleza de Helena. Se ha dicho que Goethe quiso simbolizar con esos monstruos el ambiente vívido y potente y la energía física que caracterizan a las tierras mediterráneas y que tan viva impresión

[67] Véase *supra,* vol. I, pp. 121 *ss.*

habían hecho sobre él en su visita a Italia.[68] Pero hay en ese aquelarre espíritus más sombríos que los del paisaje. Quizá Goethe deseaba expresar su percepción del hecho de que el arte de los griegos y la serenidad espiritual que lo distingue eran una obra conscientemente idealizada, que se elevaba por encima de un oscuro y agitado submundo lleno de aterrorizadoras fuerzas primitivas: el contraste —que Nietzsche recalcaría— entre las Bacantes furiosas y el sereno Apolo.[69] También quiere decir Goethe que la cultura griega es difícil. Que es aristocrática. Pocos pueden alcanzar a Helena. Fausto mismo necesita rodearse de grandes riquezas antes de acercarse a ella. Para él mismo Helena es difícil de alcanzar. Helena no sufre que se apoderen de ella como de un galardón pasivo: cuando Fausto la coge con sus manos, ella se desvanece. Necesita ser cortejada y conquistada con el servicio caballeresco.

5) Aun entonces, Helena es un estímulo, no una posesión. Puede ser conquistada, pero no conservada. El hijo que da a Fausto es demasiado brillante para vivir. Y cuando Euforión muere, ella desaparece por segunda y última vez, como una Eurídice que volviera al mundo de las sombras: sólo sus vestiduras permanecen, para llevar a Fausto a lo alto, como en una nube, a las regiones que de otro modo nunca hubiera podido alcanzar. Goethe quiere decir que el hombre moderno no puede vivir en constante asociación íntima con las más altas bellezas del arte, aunque sí puede y debe esforzarse por llegar hasta ellas y hacerlas suyas por un tiempo.

6) El nombre de Euforión significa Energía. Es el fruto de un estímulo constante, y responde con mayor vigor a cada nuevo desafío, hasta que el último, que es demasiado poderoso, acaba con su vida. Euforión es el anhelo, la ambición del genio, que —cuando no está refrenado sino desencadenado por una intensa experiencia— se lanza más arriba cada vez por encima de la tierra y se hace más y más maravilloso, hasta que, en su esfuerzo por desatarse de las leyes de la humanidad, cae para encontrar la muerte. Goethe pensaba en Byron. Pero Euforión podía ser cualquiera de los genios de esa época, que, por el apasionamiento mismo de sus aspiraciones, estaban condenados a morir jóvenes.

[68] Esta sugestión se encuentra, con buenas pruebas en su abono, en el libro de E. Maass, *op. cit.*, pp. 255 *ss.* Goethe tenía otra razón para hacer entrar en su drama un aquelarre "clásico": deseaba componer una escena que correspondiera, en el plano "clásico", al aquelarre "gótico" que en la Parte I sigue a la seducción y desesperación de Gretchen, y vincular así la aparición de la mujer física con la aparición de la mujer aprehendida estéticamente.

[69] Véase *infra*, pp. 250-251.

Nació de la difícil pero arrobadora unión del hombre moderno, enérgico, adaptable y un poco grosero, con el hermoso espíritu de la cultura griega. Por eso personifica a los poetas y a los pensadores de la era revolucionaria, es imagen de su ardiente vida, de la violenta afirmación de sus ideales, de su insaciable hambre de belleza y de su filosofía y sus poemas, llenos de ambición: Byron cruzando a nado el Helesponto, Shelley liberando a Irlanda, el *Hermes* de Chénier, el *Empédocles* de Hölderlin, la pantisocracia de Coleridge, la escultura de Goethe y la temprana muerte que todos ellos desafiaron o saludaron alegremente. Goethe no veía en esto un despertar "romántico". Creía que la verdadera corriente de vida que animaba a sus contemporáneos venía de Grecia.

7) Pero Goethe habla como alemán. Fausto personifica a Goethe, a los alemanes, y al hombre moderno expresado en términos alemanes. Para encontrar a Helena de Troya con un aspecto apropiado a ella y a sí mismo, Fausto se transforma en un noble germánico medieval; para ganarla, da pruebas de la virtud medieval (y alemana) de energía marcial, capitaneando la ocupación defensiva de Grecia por sus "bárbaros": germanos, godos, francos, sajones y normandos. Goethe quiere decir que los alemanes, aunque fascinados por la cultura clásica y ansiosos de dominarla, se sentían extranjeros y semicivilizados frente al espíritu griego, y eran incapaces de tener una relación permanente, íntima y fecunda con él. Hay en este símbolo una verdad importante. Los alemanes sienten la civilización clásica demasiado delicada y demasiado intensa para poder asimilarla. Su contacto con Grecia, en sus momentos más profundos, ha producido algunos brillantes Euforiones, pero también muchos infortunios y un hondo sentido de frustración. Winckelmann y Stefan George fueron homosexuales; Hölderlin y Nietzsche se volvieron locos. Las dificultades que Goethe sintió para terminar el *Fausto II* se parecen al problema general de sus compatriotas. Los críticos alemanes hablan a veces como si otras naciones tuvieran el legado latino y como si únicamente Alemania hubiera encarnado la tradición griega. El párrafo de Paul Hensel que sirve de epígrafe a esta sección es sólo un ejemplo de tal actitud.[70] Pero los

[70] Véase *supra*, p. 116, nota 15. Otro buen ejemplo de este característico prejuicio nacionalista aparece en la *Römische Geschichte* de Mommsen, 4ª ed., Berlín, 1865, vol. I, p. 233: "Nur die Griechen und die Deutschen besitzen den freiwillig hervorsprudelnden Liederquell; aus der goldenen Schale der Musen sind auf Italiens grünen Boden eben nur wenige Tropfen gefallen."

alemanes están todavía más lejos de Grecia que de Roma. Adquirieron costumbres romanas de las tierras latinas por encima de las fronteras, por conducto de la Iglesia y por osmosis. El Renacimiento apenas llegó hasta ellos. Su Renacimiento, en la era de la Revolución, los puso cara a cara ante Grecia. Su mejor fruto fué Goethe, y el principal fruto de Goethe fué el *Fausto,* el último de los grandes poemas de la Edad Media. Después de unas breves nupcias Helena se desvaneció, dejando a Fausto abandonado al demonio medieval que era su otro yo.

§ 3. Francia y los Estados Unidos

> Estos republicanos eran en su mayor parte unos jóvenes que, nutridos de la lectura de Cicerón en los colegios, se habían apasionado en ella por la libertad.
>
> Camille Desmoulins [1]

La Revolución francesa fué un renacimiento del espíritu de Grecia y Roma. Raras veces ha estado tan difundida y tan claramente definida, raras veces ha sido tan activa y tan ansiosamente aceptada la influencia clásica sobre la vida moderna como entonces. En otras naciones europeas de ese mismo tiempo, la literatura y el arte estaban enriquecidos por el nuevo interés que despertaban las cosas griegas; pero en la Francia revolucionaria el culto de los clásicos cambió todas las artes, invadió la vida social, moldeó el pensamiento político y se creó para sí mismo monumentos en grandes instituciones que son todavía parte de la vida moderna.

Este hecho se suele malinterpretar o descuidar. Suponiendo que "clásico" significa 'imitativo' o 'muerto', ciertos escritores, que tienen poca familiaridad directa con la literatura griega y latina, creen que todo reconocimiento de su grandeza es reaccionario, y por lo mismo condenable. Creen que las cosas habrían sido más románticas, que se habrían acomodado más exactamente al esquema "acción y reacción", si la Revolución francesa hubiera sido realizada por simples campesinos, con la Carmañola en sus labios, sacudiendo el yugo de nobles corrompidos

[1] Desmoulins, *Histoire des Brissotins, ou fragment de l'histoire secrète de la Révolution,* París, 1793, p. 11, nota:

Ces républicains étoient la plupart des jeunes-gens qui, nourris de la lecture de Cicéron dans les colléges, s'y étoient passionnés pour la liberté. On nous élevoit dans les écolés de Rome et d'Athénes, et dans la fierté de la république, pour vivre dans l'abjection de la monarchie, et sous le règne des Claude et des Vitellius.

y clasicizantes. Pero la verdad es que la realizaron pensadores bien educados de la clase media que tomaban muy en serio su educación clásica, y que la mayor parte de sus teorías y obras fueron intentos conscientes de resucitar el mundo mejor de la Roma republicana y de la Grecia libre.

La principal diferencia entre el pensamiento de Francia y el de otras naciones durante la era de la Revolución es que Grecia dominaba en Alemania, Italia e Inglaterra, mientras que Francia se orientó hacia Roma. No completamente, sin embargo. El arte de la Francia revolucionaria fué principalmente griego por su origen. Pero su pensamiento político, su oratoria, sus símbolos e instituciones fueron sobre todo herencia de Roma. (Algunas de estas cosas eran sin duda originalmente griegas, pero el canal a través del cual vinieron y el ímpetu espiritual que tras ellas obraba eran romanos.) Así, a pesar de sus barbaridades —las guillotinas, los ahogamientos en masa, la destrucción del arte gótico cristiano—, la Revolución francesa pudo transmitir muchos valores positivos derivados de la civilización grecorromana. En vez de intentar, como los revolucionarios rusos de 1917, crear un nuevo comienzo fundado en una teoría social y económica, o moldear, como los revolucionarios alemanes de 1933, una nueva cultura europea fundada en la ética de la Edad de Hierro, los revolucionarios franceses levantaron su nuevo mundo sobre la civilización de Roma y Grecia. Bajo influencias análogas, los revolucionarios norteamericanos hicieron otro tanto.[2] Frutos de esto son, entre otras cosas, que el cuerpo legislativo más importante en los Estados Unidos, en Francia y en la mayor parte de las repúblicas hispanoamericanas se llame senado, que era el nombre del concilio de los más ancianos en la República romana; que los senadores de los Estados Unidos se reúnan de ordinario en el Capitolio, edificio que tomó su nombre del de una de las siete colinas de Roma y que se construyó de acuerdo con un famoso modelo grecorromano; y que, aun cuando la república francesa se transformó en imperio, el monumento más duradero que levantó su primer emperador sea el código civil, lógico, eficaz y conciso, liberal y universal, que se creó sobre el modelo romano para reemplazar la complejidad e irracionalidad góticas de las leyes invalidadas por la Revolución.

En el arte francés, el mejor representante de este movimiento es Jacques-Louis David (1748-1825). David combinó la forma clásica con el contenido revolucionario, haciendo que la una for-

[2] Véase *infra*, pp. 163 *ss*.

taleciera al otro. Cuando ganó el Premio de Roma en 1775, experimentó la misma revelación espiritual que ya había sentido en Roma un Winckelmann y que más tarde experimentaría un Goethe. Las teorías de Winckelmann sobre el nexo que existe entre la elevación moral y el arte grande y sencillo habían sido expuestas ya en París por Diderot, pero David las adoptó más fervorosamente y con un propósito social más serio.[3] Casi todos sus cuadros respiran un resuelto y enérgico espíritu de valentía frente a la opresión, de heroico o trágico sacrificio por la causa de la humanidad, que todavía produce en quien los ve un vigoroso efecto. Su primera obra célebre es *Dad a Belisario una monedita (Date obolum Belisario,* 1780), que pone de manifiesto la ingratitud con que pagan los monarcas aun a los más grandes patriotas. En seguida pintó una larga serie de incitantes cuadros sobre dos clases de asuntos. La manera es siempre heroica, simétrica y vibrante de una emoción noblemente contenida. Los temas son grecorromanos *(La muerte de Sócrates, El rapto de las sabinas)* o revolucionarios y bonapartistas *(Marat asesinado, Napoleón señalando el camino de Italia).* Como artista y como hombre fué David uno de los caudillos de la Revolución. Fué electo a la Convención en 1792, votó por la ejecución de Luis XVI, llegó a ser miembro del Comité de Seguridad General y presidente de la Convención, dispuso muchos grandes festejos republicanos y fué nombrado pintor del Emperador cuando Napoleón tomó este título. Su apunte de la viuda Capeto (María Antonieta) camino al cadalso es clásicamente puro en sus líneas y ferozmente revolucionario en su intención: abate cualquier matiz heroico con un acerado toque de odio lleno de realismo.

En la música, un cambio revolucionario análogo fué iniciado por Christoph Willibald Gluck (1714-1787). La ópera, que comenzó como un intento de recrear la tragedia griega,[4] había quedado sujeta, durante el período barroco, a un enorme cúmulo de convenciones teatrales y aun sociales que no tenían nada que ver con el drama grecorromano, y que hacían de la escena poco más que un local de exhibición para los cantantes virtuosistas.

[3] W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit,* Leipzig, 1936 *(Das Erbe der Alten,* 2ª serie, vol. XXVI), p. 61. Sobre el temprano éxito triunfal de David con el *Serment des Horaces,* y sobre la rápida difusión de su influencia entre pintores como Tischbein, véase L. Hautecœur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du xviiie siècle,* París, 1912 *(Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome,* fascic. CV), pp. 159 *ss.* Hautecœur observa que una de las más poderosas influencias que formaron al propio David fué la pintura de Poussin.

[4] Véase *supra,* vol. I, pp. 224-225.

Espléndido era el canto, pero los valores dramáticos brillaban por su ausencia. Entonces, en 1762, Gluck escribió *Orfeo y Eurídice* y fundó la ópera moderna con una vuelta a los principios del teatro griego.[5] Eligió un tema sencillo y grandioso, fortaleció el drama reduciendo el número de personajes y poniendo en ellos más aliento vital, engrandeció el papel del coro, ensanchó la orquesta y suprimió la mayor parte de los ornamentos barrocos y de las repeticiones en los solos. El carácter de su obra encontró plena comprensión en el apóstol de la Naturaleza, Jean-Jacques Rousseau, que fué siempre uno de sus partidarios y que hasta le dió consejos para la composición de *Alcestis.* (Ésta es una prueba más de que la antítesis "clásico"-"romántico" no tiene casi ningún sentido.) Gluck mismo definió de este modo sus innovaciones:[6]

> He tratado de reducir la música a su verdadera función, que es secundar a la poesía intensificando la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción con adornos inútiles.

Pero esto es demasiado modesto. Lo que Gluck casi llegó a conseguir fué una nueva forma de tragedia, fundada en los ideales griegos de emoción y estructura, pero haciendo de la *música* el principal vehículo del sentimiento lírico y trágico. Lo que le estorbó fué la incomprensión del público: éste quería ver siempre un desenlace alegre, que endulzara y trivializara el verdadero significado de las leyendas trágicas que él traducía en sonidos.

Pero no era solamente el arte clásico lo que admiraban los franceses de este tiempo y de este espíritu. La mayor parte de los revolucionarios habían recibido una concienzuda preparación en la literatura clásica, la cual formó su espíritu y les sugirió todo un cuerpo de símbolos para reemplazar a los del régimen monárquico y aristocrático. Un erudito moderno ha descrito en un interesante libro[7] la veneración de estos hombres por los auto-

[5] Hay un buen capítulo sobre Gluck en D. J. Grout, *A short history of opera,* Nueva York, 1947, vol. I, cap. xv. Grout pone de relieve la naturaleza revolucionaria de la obra de Gluck citando una frase de Metastasio, que decía de él que era un compositor "de fuego sobresaliente, pero... loco". Yo creo, sin embargo, que Grout subestima las facultades de Gluck como maestro y modelo. Serán pocos sus discípulos, pero son importantes. Uno es Cherubini, compositor favorito de la Revolución francesa; otro es Berlioz; quizá Bellini sea otro; y el más grande es Mozart.

[6] Gluck, prefacio de *Alcestis,* citado por D. Tovey, artículo "Gluck", en la *Encyclopaedia Britannica.*

[7] H. T. Parker, *The cult of antiquity and the French revolutionaries,* Chicago, 1937.

res antiguos, y los efectos que tuvo esa educación en su actividad pública. Robespierre y Desmoulins estudiaron en el Collège Louis-le-Grand, donde se concentraron en los clásicos; Saint-Just y Danton estudiaron en colegios semejantes, dirigidos por sacerdotes de la orden del Oratorio; otros, como Marat y Madame Roland, estudiaron a los clásicos en privado, para su propio placer y provecho. El programa de estudios clásicos era en los colegios bastante uniforme. Era latino, no griego; y sus principales autores eran Cicerón, Virgilio, Horacio, Tito Livio, Salustio, Ovidio y Tácito. Al analizar las citas de los autores clásicos en los periódicos y en los debates de los revolucionarios, el profesor Parker encuentra que todas ellas, con una serie de omisiones y una adición importante, reflejan ese programa de estudios. Se omiten los poetas, sin duda por creerlos demasiado frívolos. Y en cambio se añaden las *Vidas paralelas* de Plutarco. Casi todas las demás citas provienen de aquellos admirables libros escolares, Cicerón con sus discursos, Salustio con su biografía del conspirador antirrepublicano Catilina, Tito Livio con los libros iniciales de su historia de la joven República romana, Tácito con sus feroces historias de los emperadores.

Fué la historia de las repúblicas griega y romana lo que dió a la Revolución francesa su más vigoroso impulso moral. Los idealizados retratos que pinta Plutarco, las heroicas aventuras que relata Tito Livio hicieron sentir a los pensadores del siglo XVIII que habían nacido en una era de profunda corrupción, y que era preciso arrancar esa corrupción desde la raíz.

El moralista que más contribuyó a preparar la revolución fué Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Es verdad que Rousseau creía que el hombre perfecto era el salvaje natural de las selvas; pero ni él ni los revolucionarios podían predicar en serio la disolución del Estado y el regreso a la anarquía primitiva. Confiaban más bien en su reforma, mediante una simplificación y una purificación; y el modelo que proponían era la libre República de Roma y las ciudades-estados de la libre Grecia. Entre los estados griegos había uno que brillaba ante sus ojos con resplandores más vívidos que ningún otro: el reino de Esparta, del cual olvidaban, oportunamente, que había sido un reino y no una república.

Rousseau no sabía griego, pero sí latín.[8] En el original y en

[8] Trató de aprender griego en 1749 (*Correspondance générale*, ed. T. Dufour, París, 1924, vol. I, p. 287; carta de 27 de enero de 1749), pero luego renunció a su empresa. En 1757, al rehusar el puesto de bibliotecario de Ginebra, escribía: "Je ne sais point de grec, très-peu de latin" (*Correspon-*

traducciones leyó un número sorprendente de autores clásicos.[9] Pero fué Plutarco quien más profundamente influyó en su pensamiento. Comenzó a leer las *Vidas paralelas* a los seis años, en la hermosa traducción de Amyot. A los ocho años "las sabía de memoria". Estudió asimismo los *Tratados morales* de Plutarco: se conserva en la biblioteca de Neuchâtel un cuaderno de apuntes que tiene más de cincuenta páginas llenas de sus notas y extractos de esas obras, labor que hizo en los días en que escribía su *Discurso sobre la desigualdad.*[10] Además de esto, su autor predilecto era Montaigne. Ya hemos visto el amor que tenía Montaigne por "su" Plutarco;[11] de manera que muchas veces es imposible decir si Rousseau encontró alguna idea determinada en las obras de Plutarco o en una cita hecha por Montaigne.

Lo que sobre todo admiraba Rousseau en Plutarco era la descripción de los primeros días de la República romana, y, todavía más, la descripción de las leyes y de las virtudes de Esparta.

Esparta es uno de los más curiosos anacronismos de la historia. Era, como Prusia, "no un país dueño de un ejército, sino un ejército dueño de un país". Los espartanos eran sólo unos pocos millares, que se mantenían en perpetuo estado de alerta militar, que no trabajaban en absoluto y que vivían de los habitantes originales del país que habían conquistado. Como éstos, los campesinos e ilotas, eran muy superiores a ellos en número, y como también los superaban en número los estados circundantes, no podían sobrevivir ni conservar el poder más que sometiéndose a la preparación y disciplina militares más estrictas, rindiendo su voluntad al Estado y practicando el valor, la abnegación, la brevedad militar del habla y la resolución marcial,

---

dance générale, ed. cit., vol. III, p. 14; carta de 27 de febrero de 1757); pero ésta es una de sus características exageraciones. Leyó muchos de los diálogos de Platón en la traducción latina; leyó a Séneca, y hasta tradujo al francés su difícil sátira la *Apolocyntosis* (que se puede ver en sus *Œuvres complètes,* ed. Hachette, París, 1886, vol. XII, pp. 344-354). Debo estas referencias a G. R. Havens en su excelente edición crítica del *Discours sur les sciences et les arts* de Rousseau, en *Publications of the Modern Language Association,* Nueva York y Londres, 1946.

[9] Véase en M. Reichenburg, *Essai sur les lectures de Rousseau,* Filadelfia, 1932, la lista de los libros que leyó Rousseau.

[10] J.-E. Morel, "Jean-Jacques Rousseau lit Plutarque", en la *Revue d'Histoire Moderne,* vol. I, 1926, pp. 81-102, ha analizado este cuaderno de apuntes, que Rousseau inició inmediatamente después de haber publicado su primer *Discours.* Hay en él muchas de esas anécdotas que alimentaban las fuentes subterráneas del espíritu de Rousseau.

[11] Véase *supra,* vol. I, p. 298. El otro predilecto de Montaigne era Séneca, también predilecto de Jean-Jacques.

de tal manera que todas estas cosas llegaron a ser perfectamente instintivas en el espartano.

Para Platón y otros filósofos posteriores, era tan indudablemente superior este sistema a la democracia y al individualismo anárquico de Atenas, que creían que lo había creado con todos sus detalles algún gran filósofo legislador. La tradición afirmaba que un primitivo héroe espartano llamado Licurgo (a quien se debieron seguramente algunas importantes decisiones en la vida de su pueblo) era ese gran legislador que había elaborado el código entero, tal como se creía a Moisés el autor de todas las reglas observadas por los judíos ortodoxos. Plutarco se hace eco de esa creencia en su vida de Licurgo. Habla de él como de un gran estadista que vió que el primer deber del legislador era garantizar la *educación moral.* El hecho de que los espartanos fuesen parásitos económicos y sangrientos opresores apenas se menciona. Se pinta a Esparta como a un Estado de virtud casi perfecta, creado por un genio legislativo.[12]

Rousseau y otros pensadores revolucionarios encontraron que esta biografía, junto con otras páginas de Plutarco acerca de las virtudes espartanas, fortalecía su creencia de que era posible desarrollar la bondad innata del hombre mediante buenas instituciones. La reforma política tenía que ser reforma moral. En realidad, Rousseau parece haber pensado que su misión en la vida era llegar a ser un gran legislador moral comparable con el romano Numa o el espartano Licurgo.[13]

En el *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1749), que fué el verdadero comienzo de su vida pública, y también en el *Contrato social* (1762), prodiga Rousseau a la constitución espartana, tal como la presenta Plutarco, unas alabanzas bastante poco temperadas por la crítica. Admira sin reservas su estructura: Rousseau parece haber sostenido que una ciudad-estado como Esparta o como su Ginebra natal es la única verdadera democracia.[14]

[12] Hay un luminoso estudio de la leyenda de Licurgo y de la verdadera Esparta en Werner Jaeger, *Paideia,* vol. I (trad. J. Xirau), 2ª ed., México, 1946, pp. 95-116. Sobre la idealización de Esparta por los filósofos griegos véase F. Ollier, *Le mirage spartiate,* 2ª parte, París, 1943 *(Annales de l'Université de Lyon,* 3ª serie, *Lettres,* fascíc. XIII).

[13] Respecto a esta idea véase C. W. Hendel, *Jean-Jacques Rousseau moralist,* Oxford, 1934, vol. II, pp. 320 *ss.*

[14] De la misma manera, Montesquieu sostenía que la forma ideal de gobierno era la democracia, y al definir esta forma tomaba sus modelos de la historia y la filosofía grecorromanas. Véase el libro de L. M. Levin, *The political doctrine of Montesquieu's "Esprit des lois": its classical background,* Nueva York, 1936, que es un estudio general de la enorme educación clásica de Montesquieu; para este punto particular véanse las pp. 67 *ss.*

Adopta algunos de los principios espartanos: por ejemplo, la abolición virtual de la propiedad privada y la supresión de las "sociedades parciales" dentro del Estado, de manera que los ciudadanos no tengan más opinión que la propia. "Tal fué, añade, la institución única y sublime del gran Licurgo."[15] Pero mucho más importante y duradera en el pensamiento de Rousseau fué su admiración por lo que él tomaba como educación moral de Esparta y de la Roma primitiva. Creía que estos Estados, en vigoroso contraste con las naciones europeas modernas, inculcaban patriotismo, vigor físico, simplicidad rayana en la austeridad, igualdad democrática y un gran amor por la sencilla vida agrícola, en vez de inculcar la hipocondria, el lujo, las distinciones de clase y las artes y ciencias corruptoras del alma.[16] A Plutarco, y a través de él a los filósofos griegos, desde los cínicos hasta Platón, debió Rousseau su ecuación revolucionaria:

una república sencilla y disciplinada = virtud perfecta.[17]

Las obras de Plutarco, de manera especial sus *Vidas paralelas*, dejaron huella en muchos otros lectores del siglo XVIII por su

[15] Rousseau, *Du contrat social,* II, III, al final: "Il importe... qu'il n'y ait pas de société partiale dans l'état, et que chaque citoyen n'opine que d'après lui. Tel fût l'unique et sublime institution du grand Lycurgue." Cf. Bertrand Russell, *A history of Western philosophy,* Nueva York, 1945, pp. 694-701.

[16] Hay un valioso análisis de su dependencia de Plutarco, con respecto a estos ideales morales, en su célebre *Discours,* por A. C. Keller, "Plutarch and Rousseau's first *Discours*", en *Publications of the Modern Language Association,* vol. LIV, 1939, pp. 212-222; véase también G. R. Havens, en la introducción de su citada edición del *Discours sur les sciences et les arts,* pp. 63 *ss.*

[17] No obstante, Plutarco estaba decididamente en favor de las artes y las ciencias. Rousseau alteró su versión del mito de Prometeo con el fin de hacer aparecer la civilización como un daño y una corrupción (véase G. R. Havens, *op. cit.,* p. 209). A. Oltramare, "Plutarque dans Rousseau", en *Mélanges d'histoire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier,* Ginebra, 1920, pp. 185-196, hace la pregunta tantas veces formulada antes —¿de dónde tomó Rousseau la paradoja que sirve de punto de partida al primer *Discours* (que el progreso de las artes y las ciencias ha perjudicado a la humanidad)?—, y contesta, con argumentos bastante convincentes, que la tomó de Plutarco. La prueba está en que las primeras palabras que escribió Rousseau del *Discours,* el primer chorro de su inspiración —palabras escritas "a lápiz, bajo una encina", mientras se dirigía a Vincennes para ver a Diderot— son el apóstrofe a Fabricio, el primitivo guerrero romano (cónsul en 282 a. C.) que, según Plutarco, rechazó los sobornos del mercenario Pirro, defendió venturosamente a su patria y murió en virtuosa pobreza. En el apóstrofe está ya toda la paradoja: que Roma fué buena mientras fué sencilla, y que, como todos los estados, se corrompió al alcanzar los refinamientos de la civilización.

idealismo moral, que era en última instancia el gran principio pedagógico griego, la *paideia*.[18] Se escribían tragedias sobre las vidas de sus héroes. Se creaban nuevas instituciones, fundidas en el molde de las que él describía. Jóvenes y muchachas se creían transportados a Grecia y Roma y añoraban aquellos tiempos. Brissot "ardía en deseos de parecerse a Foción". Madame Roland "lloraba por no haber nacido espartana o romana".[19] Charlotte Corday, antes de asesinar a Marat, pasó el día leyendo a Plutarco. Podría y debería escribirse un libro importante sobre la influencia creadora de Plutarco en el siglo XVIII:[20] pocas veces ha tenido un filósofo un efecto educador y moral tan poderoso, a semejante distancia en el espacio y en el tiempo.

Cuando los revolucionarios tomaron en sus manos el poder, inundaron a Francia de símbolos romanos y griegos. He aquí algunos de los más conocidos:

el gorro de la libertad, cuyo modelo fué el gorro que llevaban en Roma los libertos;
coronas de laurel, emblema de fama inmortal, llevadas como distintivos honoríficos por los adalides republicanos, y después por Napoleón;
los haces de varas, símbolo de la autoridad de los magistrados republicanos;
las águilas, estandartes que fueron de las legiones romanas, adoptadas ahora como insignias de los regimientos en el ejército francés. En Versalles hay un cuadro de David, tremendamente melodramático, en que aparece el joven Bonaparte distribuyéndolas por primera vez entre los oficiales de su ejército;
la dignidad conscientemente romana de los retratos y medallas que representan a los notables de la República y del Imperio;
la simplicidad clásica de los muebles, trajes y decoración de las casas: la complicación del rococó se abandonaba ahora y la sustituían muros pintados de blanco y oro, lechos romanos, urnas, columnas y bustos grecorromanos; los tra-

[18] Sobre el concepto de *paideia* véase Werner Jaeger, *Paideia, Los ideales de la cultura griega*, trad. española de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, 2ª ed., México, 1946-1949, y las páginas 366-369 y 373 del presente volumen.

[19] H. T. Parker, *The cult of antiquity and the French revolutionaries, op. cit.*, pp. 28 *ss.* y 96 *ss.* (donde cita la carta de Madame Roland).

[20] El *Plutarch* de R. Hirzel, Leipzig, 1912 (*Das Erbe der Alten*, vol. IV) se ocupa en el cap. XIX de algunos aspectos del tema; pero éste merece un análisis mucho más detallado y profundo.

jes del Directorio son una vuelta consciente a los estilos griegos;

fraseología oficial: Bonaparte fué nombrado *cónsul,* y después, por *senatus consultum* de 18 de mayo de 1804, bajo la autoridad del *tribunado,* fué constituído *emperador;* de la misma manera, los nombres de los meses revolucionarios se basan en su mayor parte en raíces latinas: floreal, fructidor, germinal, mesidor, pluvioso;

nuevos nombres de calles, ciudades y hasta personas, en sustitución de nombres de origen medieval o cristiano. Babeuf se cambió públicamente de nombre, llamándose Gaius Gracchus; la aldea de Montfort-l'Amaury se transformó en Montfort-le-Brutus; en un sector de París hubo una Rue de Brutus, una Rue de Scaevola, una Rue de Fabius, etc.;[21]

culto de las personalidades de caudillos republicanos griegos y romanos, que virtualmente reemplazó al culto de los santos del cristianismo. Un juramento predilecto en la fogosa oratoria de los primeros días de la Revolución era "Juro por la cabeza de Bruto".[22] Cuando en 1793 se hizo una nueva decoración de la sala de la Convención en las Tullerías, se levantaron a lo largo de las paredes estatuas de Licurgo, Solón, Camilo y Cincinato, con sus sienes rodeadas de coronas de laurel, como santos aureolados en un templo católico;

arquitectura revolucionaria e imperial, romana por su concepción y su diseño: el Arco de Triunfo, el Panteón y la Magdalena (que Napoleón quería que fuese un templo de la Gloria);

inscripciones a la manera romana: por ejemplo, los sables de la Guardia Nacional tenían como inscripción un verso del poeta antiimperialista Lucano:

> Las espadas se hicieron para que nadie sea esclavo;[23]

[21] Parker, *op. cit.*, pp. 142 *ss.*

[22] Parker, *op. cit.*, pp. 178 *ss.*, demuestra que esta boga resultó fastidiosa muy pronto: la reacción se ve ya en 1795.

[23] Citado por F. Beck en su reseña de la segunda edición de Lucano por Hosius, en las *Göttingische gelehrte Anzeigen* de 1907, p. 780, nota 1. El verso es de la *Farsalia,* IV, 579:

> *ignoratque datos, ne quisquam seruiat, enses.*

El sujeto, tal como está el texto, sería *libertas.* Por eso Housman prefiere leer *ignorantque,* haciendo que el sujeto sean los "hombres" en general, esto es, el populacho esclavizado de la época de Lucano.

los ademanes y las expresiones dramáticas de los héroes revolucionarios, casi siempre de inspiración clásica. Antes de su caída, Saint-Just y Robespierre exclamaron que nada les quedaba sino "beber —como Sócrates— la cicuta". En su carta de rendición, Napoleón escribió: "Me entrego, como Temístocles, a merced del pueblo inglés", porque Temístocles, el estadista ateniense, después de capitanear la guerra griega contra los persas, se había entregado a merced de Persia cuando fué desterrado;
la frecuente identificación de los hombres de Estado con los héroes de la República romana. Así, entre los girondinos, Vergniaud era "Cicerón", Brissot era "Bruto" y Roland "el joven Catón".

Por otra parte, durante la Revolución se creó una nueva escuela de oratoria francesa. Estaba moldeada en la de Cicerón, por la sencilla razón de que nunca había habido oratoria política en Francia, de manera que no existían moldes franceses que seguir. Pero además, por ser el gran orador de una república en peligro, Cicerón constituía el modelo ideal. En Inglaterra había una larga tradición de noble retórica política, y sus oradores habían encontrado que la técnica de Cicerón era la más rica, la más adaptable y la más natural para los debates de un parlamento libre. Los mejores discursos de Burke, de Pitt, de Charles James Fox y de Richard Sheridan son ciceronianos en todo excepto en la lengua. Las altas normas sentadas por estos hombres (y muchos de los recursos latinos que aclimataron) han sobrevivido hasta nuestros días, para influir en muchos oradores modernos de habla inglesa que no saben nada de latín ni tienen idea de que son discípulos de Cicerón. De la misma manera, la oratoria política francesa realizó su verdadera fuerza, durante la Revolución, cuando sus creadores modelaron sus discursos sobre el Cicerón que tan cuidadosamente habían estudiado en la escuela: esa tradición ha continuado en los discursos, los editoriales y los manifiestos hasta nuestros mismos días.

Por ejemplo, el 29 de octubre de 1792 Louvet lanzó un violento ataque contra cierto Catilina que (según decía) estaba conspirando contra la Convención como Catilina había conspirado contra el senado en Roma; que tenía un pacto secreto con un político poderoso, como Catilina lo había tenido con César; y que intentaba adueñarse del poder una vez que los incendios y los asesinatos, calcados del plan de Catilina, hubiesen paralizado al partido patriótico. Catilina no era otro que Robespierre. El

poderoso político era Danton. Y el discurso estaba modelado sobre las *Catalinarias* de Cicerón. El efecto drástico de este ataque se muestra en el hecho de que Robespierre haya pedido una semana de plazo para preparar su respuesta. En esta réplica imitó muy de cerca el discurso de Cicerón en favor de Sila, de donde tomó Robespierre las palabras mismas para defenderse del cargo de haber ejecutado a ciudadanos de la república, y donde encontró la comparación de su adversario con un tribuno demagógico. Su discurso lo salvó, por algún tiempo.

Así también, en uno de sus más populares libelos, Desmoulins adaptaba el célebre símil de Cicerón en su defensa de Roscio, donde los acusadores vigilantes se comparan con los perros guardianes del Capitolio.[24] Este pasaje impresionó el oído público, y *aboyeurs*, 'ladradores', se hizo el apodo universal de los delatores durante el Terror. Hay muchos otros ejemplos.[25] De hecho, una de las principales dificultades con que topamos al leer los discursos pronunciados durante la Revolución es identificar a todos los políticos a quienes tan repetidas veces se compara con Catilina, Clodio o Cicerón. El César estaba todavía por venir.

Los griegos fueron los inventores de la democracia. Y en Roma, aunque había más distinciones de clase que en Atenas, se aborrecía el nombre de rey, y cada ciudadano era hombre libre. Al rehacer la estructura social y política de Francia, los revolucionarios acudieron, por consiguiente, a los ejemplos de Grecia y Roma. La palabra "república" es, por supuesto, la expresión latina *res publica*, 'la cosa pública', 'la comunidad'. En las legislaturas creadoras de la Primera República —la Asamblea Constituyente de 1789-1791, la Asamblea Legislativa de 1791-1792 y la Convención Nacional de 1792-1795— los oradores aludían constantemente en sus debates a la historia griega y romana,

[24] Cicerón, *Pro Sexto Roscio Amerino*, XX, 56-57.

[25] He tomado estos datos del libro de T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, 3ª ed., Leipzig, 1912, pp. 264 *ss.*, donde podrán encontrarse otros ejemplos. También Tito Livio y Tácito ejercieron su influencia sobre los revolucionarios franceses, aunque en grado muchísimo menos importante que Cicerón. Después de los discursos ciceronianos, la más rica veta de materiales y de esquemas retóricos para los oradores revolucionarios fué una colección de los discursos que se encuentran en la historia de Tito Livio, traducidos por Rousseau (Zielinski, *op. cit.*, p. 362). A Tácito se le utilizó menos a menudo a causa de la gran dificultad de su estilo, pero se admiraban mucho sus sentimientos. La tercera entrega del periódico intitulado *Le Vieux Cordelier* (fechada "quintidi frimaire, troisième décade, an II"), que Desmoulins editaba y en gran parte escribía, es un tejido de textos antimonárquicos entresacados de Tácito. (Véase L. Delamarre, *Tacite et la littérature française*, París, 1907, pp. 110-115.)

porque sentían que los problemas que encaraban en ese momento habían sido ya encarados y resueltos en Grecia y en Roma. Y, como observa el profesor Parker, los políticos más radicales alababan más calurosamente a los antiguos, mientras que el ala derecha tendía a rebajarlos.[26] Hasta los festejos de la República se inspiraban en los de Esparta, y los vestuarios y decorados que en ellos se empleaban (diseñados por David) eran a menudo completamente clásicos. Poco antes de subir al cadalso, Saint-Just bosquejó unos planes para imponer en Francia una disciplina pedagógica y cívica espartana, que comprendía la sencillez de los alimentos, la abolición de las comidas privadas y su sustitución por ranchos públicos, y el cultivo de la brevedad lacónica del habla: de hecho, atacó la empresa desesperada, suicida, de privar a Francia de su cocina, su vino y su charla.[27]

También la Revolución norteamericana estuvo guiada en parte por ideales clásicos. Aunque produjo pocas obras literarias, sus símbolos y sus instituciones tuvieron una inspiración notoriamente grecorromana. Ya se ha mencionado[28] el origen romano de las palabras Senado y Capitolio. El título con que es más conocido Washington, *Father of his Country,* es traducción de *pater patriae,* nombre honorífico dado a varios héroes del Estado romano, y con particular distinción a Cicerón.[29] En el *Federalista* (1787-1788), serie de ensayos escritos por Hamilton, Madison y Jay, a los cuales se debe en gran parte que la primera e ineficaz Confederación se haya transformado en la Unión de nuestros días, se encuentran muchos paralelos ilustrativos tomados de la historia griega y romana, con análisis de algunos intentos griegos de gobierno federativo, como la Liga Aquea y la Asamblea de los anfictiones. En el escudo de los Estados Unidos aparecen tres frases en latín: el famoso *e pluribus unum,* 'uno

[26] Parker, *The cult of antiquity and the French revolutionaries, op. cit.,* pp. 80 *ss.*

[27] Parker, *op. cit.,* pp. 132 *ss.* y 158 *ss.*

[28] Véase *supra,* p. 152.

[29] Este título se aplicó también a Rómulo, a Camilo, a Mario, a Julio César, y después (en la forma *parens patriae*) a Octaviano. (Véase la edición de Juvenal por J. E. B. Mayor, anotación a la *Sátira VIII,* verso 244.) Mommsen, *Römische Staatsrecht,* II, II, 2ª ed., Leipzig, 1877, p. 755, nota 1, intentó hacer una distinción fundamental entre los títulos honoríficos de Cicerón y de Julio César, diciendo que el de Cicerón era "natürlich etwas ganz Anderes". Esta distinción no ha existido más que en la cabeza de Mommsen, y se explica por su odio a Cicerón y su admiración a César (véase *infra,* pp. 272-273). Los que aplicaron la expresión a Washington pensaban ciertamente en el título tal como lo ostentaba Cicerón.

[hecho] de muchos';[30] *novus ordo seclorum*, 'una nueva serie de siglos', 'una nueva era', que es el sentimiento expresado en el poema mesiánico de Virgilio y en el célebre coro revolucionario de Shelley, "Torna a empezar la gran edad del mundo";[31] y *annuit cœptis*, '[Dios] ha favorecido nuestra empresa', adaptación del comienzo de las *Geórgicas* de Virgilio.[32] La ciudad de Cincinnati perpetúa el nombre del héroe romano apodado 'pelicrespo' (= *cincinnatus*) que, al llamado del deber, dejó su arado para capitanear el ejército de su patria y volvió a su arado después de cumplir su deber. Los oficiales retirados del ejército revolucionario habían constituído una sociedad de ayuda mutua y tomado el nombre de Cincinato; y, como homenaje al general St. Clair, presidente de esa sociedad en Pennsylvania, la ciudad de Ohio adoptó un nombre romano.

Muchísimas poblaciones de los Estados Unidos llevan nombres griegos y romanos más sencillos.[33] Había ya algunos antes de la Revolución. Virginia, llamada así en honor de la reina virgen, Isabel de Inglaterra, es el caso más conocido. El gobernador Pope dió a unas tierras que tenía cerca del Potomac el nombre de Rome en 1663, sin duda porque le agradaba la idea de que le llamaran "Pope, of Rome" (*pope* significa 'papa'). Pero lo que desató la inundación de nombres clásicos fué, como en Francia,[34] el idealismo grecorromano de la Revolución. Hasta hombres incultos que escribían en los periódicos firmaban Catón,

[30] *E pluribus unum* proviene seguramente del *Moretum*, idilio pastoril atribuído a Virgilio, verso 104. Cuando el pobre labriego muele en su escudilla la ensalada que ha mezclado, las yerbas pierden sus diversos coloridos, y

color est e pluribus unus.

Las tres palabras se habían empleado como epígrafe de portadas ya desde 1692. San Agustín, *Confessiones*, IV, VIII, dice también "ex pluribus unum facere", pero no fué autor muy leído por los Padres Fundadores, y el ritmo de hexámetro sugiere que la verdadera fuente de la frase es el *Moretum*.

[31] Virgilio, *Bucólica IV*, 5:

magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.

Y cf. Shelley, *Hellas*, 1060 *ss.*: sobre este pasaje véase *infra*, pp. 196-197.

[32] Virgilio, *Geórgicas*, I, 40 (apóstrofe dirigido a Octaviano):

da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis.

Véase también la *Eneida*, IX, 625:

Iuppiter omnipotens, audacibus adnue coeptis.

(Véase G. Hunt, *The history of the seal of the United States*, publicada por el Ministerio de Estado, Washington, 1909, pp. 13 *ss.* y 33 *ss.*)

[33] He tomado los datos de este párrafo del fascinante libro de G. R. Stewart, *Names on the Land*, Nueva York, 1945, cap. XXI, pp. 181-188.

[34] Véase *supra*, p. 160.

o Publícola, o (siguiendo el formidable ejemplo del célebre periodista inglés) Junius. En 1789, Vanderheyden's Ferry, lugar del estado de New York, fué rebautizado Troy. Quizá fué esto una reminiscencia de la vieja admiración por los aguerridos troyanos.[35] Esta primera "Troya" sentó el molde para otras treinta, en los años sucesivos. Después en 1790, hubo que poner nombre a varias colonias establecidas en la zona militar de los alrededores del lago Cayuga (estado de New York). La junta encargada de eso recorrió un diccionario clásico y las bautizó con nombres de *héroes:* Aurelius, Camillus, Cato, Cicero (que también aparece bajo su otro nombre, Tully), Cincinnatus, Fabius, Hannibal, Hector, Lysander (general espartano), Manlius, Marcellus, Romulus, Scipio, Sempronius, Solon y Ulysses; y de *autores:* Homer, Ovid y Vergil, con tres escritores de la Inglaterra barroca: Dryden, Locke y Milton. Después vino Cincinnati, Ohio, también en 1790. La historia de Seneca, New York, es más complicada: fué una latinización de Sinneken, versión holandesa del nombre mohicano de una tribu iroquesa. Utica, New York, recibió su nombre en 1798, en recuerdo de la ciudad africana donde el gran republicano Catón se dió la muerte antes que someterse a la monarquía. En 1800 los habitantes de un pueblo de Ohio tenían la idea de edificar un colegio: así que dieron al lugar el nombre de la primera patria del saber en el mundo occidental, y lo hicieron Athens. En el año siguiente Athens, Georgia, recibió su nombre por la misma razón. Muchos otros nombres griegos y romanos pululan en el vasto mapa de los Estados Unidos para recordarnos que, aunque la tierra fué salvaje al principio, su cultura actual proviene en parte de Roma y de Grecia.

Un decidido defensor de esta creencia fué el más conocido de los educadores de la era revolucionaria norteamericana, Thomas Jefferson (1743-1826).[36] A lo largo de su vida estuvo consagrado

[35] Véase *supra,* vol. I, pp. 92-93.

[36] Hay un excelente libro sobre este aspecto de su obra por Karl Lehmann, *Thomas Jefferson—American humanist,* Nueva York, 1947, al cual debo muchos de estos datos. Jefferson tenía un libro de apuntes en que copiaba citas que creía dignas de conservarse. Se le puede ver reimpreso y anotado por G. Chinard, *The literary Bible of Thomas Jefferson,* Baltimore, 1928. Las citas griegas que hay en él provienen de Homero, Heródoto, Eurípides, Anacreonte y Quinto de Esmirna. Entre los latinos predomina Cicerón, y sobre todo las *Discusiones tusculanas.* Hay doce citas de Horacio, entre ellas una que pinta de cuerpo entero lo mismo a Horacio que a Jefferson (*Sátiras,* II, VI, 60):

O rus, quando ego te aspiciam?

Hay pocas citas de Ovidio, y más pocas de lo que podríamos esperar de

a la literatura griega y latina, que él consideraba el fundamento de toda cultura superior. Modeló su vida privada y su casa de campo sobre la vida de un caballero romano dueño de una espaciosa quinta en la punta de un cerro. La Universidad de Virginia, planeada por él, es una recreación de los pórticos enlazados, espacios cerrados y construcciones rodeadas de columnatas que constituían una *villa* romana de grandes dimensiones. A la constante inspiración que sacaba de Cicerón, Horacio y Plinio añadió nuevo estímulo su visita a Francia como embajador de los Estados Unidos. En París se encontró con David, y también con los artistas Jean-Antoine Houdon y Josiah Wedgwood, igualmente clásicos, pero más reposados. En el mediodía, en Nîmes, miró al fin y estudió de cerca verdaderos edificios romanos: el templo dedicado a Gayo y Lucio, hijos adoptivos de Augusto (conocido ahora con el nombre de Maison Carrée), las puertas romanas y el hermoso circo. Aunque decía que prefería la lengua griega a la latina, y aunque los artistas más avanzados de fines del siglo XVIII trabajaban sobre modelos griegos, Jefferson siguió siendo un hombre romano. En el Capitolio del estado de Virginia se reprodujo fielmente, bajo su dirección, el templo de los jóvenes Césares. La biblioteca de la Universidad de Virginia es imitación del Panteón romano. Su propia casa, que él gustaba de llamar Pantops (= 'panorama') y para la cual encontró finalmente el nombre de Monticello (= 'montecillo'), era una verdadera *villa* romana como las de Plinio y Cicerón. Algo de la República romana había renacido ya en el simbolismo y en el idealismo de los primitivos Estados Unidos; y, gracias a Jefferson, sus primeros edificios oficiales se modelaron sobre las mansiones, los teatros y los templos que Roma había construído, añadiendo su fuerza y solidez a la gracia griega.

El más grande de los poetas franceses de la era revolucionaria fué André Chénier,[37] nacido en Constantinopla en 1762 de padre francés y madre griega. Recibió una buena educación en el Col-

---

Virgilio. A. Koch, *The philosophy of Thomas Jefferson*, Nueva York, 1943, cap. I, explica también de qué modo se fundaba la educación de Jefferson en la literatura clásica, y da detalles iluminadores.

[37] Hay una buena biografía de Chénier por Paul Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la révolution française, 1762-1790*, París, 1936. Un estudio de los conocimientos de Chénier y de sus adaptaciones de los clásicos se encontrará en dicha obra, vol. II, 3er libro, cap. VI y VII. También es bueno el *André Chénier* de Émile Faguet, París, 1902, libro mucho más pequeño. Acerca del tardío auge de la reputación de Chénier véase R. Canat, *La renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, París, 1911, pp. 6 *ss*.

lège de Navarre; dejó honda impresión en él la visita que hizo a Italia a los veintidós años, y fué discípulo de David. Estuvo del lado republicano durante la Revolución, pero lo asquearon los excesos del Terror, durante el cual escribió una oda a Charlotte Corday y un memorial para la defensa de Luis XVI; fué detenido en marzo de 1794 y guillotinado unos tres meses después, tres días antes de la ejecución de Robespierre, la cual lo habría salvado. Compuso su última obra, los *Yámbicos,* en delgadas tiras de papel, escritas con letra microscópica, que hacía sacar a hurtadillas de su cárcel; pero casi ninguno de sus poemas se publicó durante su vida. Su reputación comenzó más o menos una generación después de su muerte, y ha ido subiendo constantemente desde entonces.

Tenía un hermano, Marie-Joseph Chénier, que fué mucho más célebre en sus tiempos, y cuya fama fué hecha y deshecha también por la Revolución. En 1792, a pesar de las maniobras reaccionarias de la corte, escribió una tragedia sobre la muerte de Gayo Graco, el caudillo revolucionario de la República romana que, después de que las fuerzas de la reacción habían asesinado a su hermano, siguió defendiendo la causa de los plebeyos contra los altaneros y privilegiados patricios. Esta tragedia fué recibida con ruidosos aplausos. Marie-Joseph vino a ser una de las voces de la Revolución. Pero al año siguiente el drama fué prohibido por los de la Montaña porque había allí el verso

Des lois, et non du sang!

Después, en 1794, escribió un drama sobre la vida de Timoleón, otro de los héroes de Plutarco, que rechazó una oportunidad de hacerse dictador y se retiró a la vida privada. Este drama fué suprimido por orden de Robespierre.[38] A pesar de la violenta animación de estos acontecimientos, y a pesar del talento de Marie-Joseph, es su hermano André quien tiene ahora un lugar perdurable en la literatura del mundo.

André Chénier puede compararse con Shelley y con Keats; pero es inferior a ellos en cuanto a la magnitud de sus temas. Chénier era esencialmente un miniaturista, y no escribió nada que se acerque al *Prometeo desencadenado* o al *Endimión,* a pesar de que sus vuelos eran tan ambiciosos como los de los poetas ingleses. Durante diez años estuvo rumiando un poema didáctico, el *Hermes,* que expondría las doctrinas de la Enciclo-

[38] Véanse más detalles en A. J. Bingham, *Marie-Joseph Chénier, early life and political ideas 1789-94,* Nueva York, 1939, pp. 56 *ss.* y 167.

pedia en el estilo de Lucrecio; también quería llegar a ser el Homero moderno, con una epopeya de doce mil versos sobre América; pero sólo sobreviven unos pocos fragmentos.[39] Su mejor obra son sin duda sus idilios bucólicos a la manera de Teócrito.[40] Emparentados con ellos están sus "elegías" sobre temas heroicos menores (Orfeo, Hilas), y después sus elegías amorosas, imitadas de Tibulo, Propercio y Ovidio, poemas comparables con las *Elegías romanas* de Goethe, pero que superan a éstas por la intensidad de su emoción, a pesar de que las desdora la rigidez del metro francés.[41] Griego por el lado materno, fué Chénier uno de los primeros poetas modernos que pueden llamarse griegos reencarnados. Conocía bien la literatura griega y latina, tenía un gusto delicado y podía trasmutar efectos de los clásicos a su poesía con emoción tan auténtica, que el resultado queda muy por encima de la mera copia. Esto hace que el lector no instruído vea en sus poemas evocaciones originales de escenas de la Antigüedad; sin embargo, alguien que sepa griego y latín como el propio Chénier los sabía ve en ellos una fusión de pensamientos, imágenes y giros tomados de una docena de poetas clásicos diversos, pero fundido todo en una composición original, gracias en parte a la audacia de imaginación con que Chénier combina elementos que nadie antes de él había pensado combinar, y en parte al elegante ritmo de sus versos y a la estructura de sus frases. Los parlamentos de los héroes y heroínas griegas de Racine, que se hablan uno a otro de Madame y Seigneur, suelen ser gran poesía, pero raras veces están exentos de serios anacronismos, tan serios que hacen falsa la poesía. En cambio, muchos de los poemas breves de Chénier podrían ser traducciones del griego. Son sinceros. Son recreaciones de aspectos eternos del espíritu helénico en una lengua moderna, con toda esa equilibrada economía que es la más griega de las virtudes poéticas. Por ejemplo,

[39] Sobre estos dos grandes proyectos véase P. Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier, op. cit.*, vol. I, pp. 387 *ss.*

[40] Chénier amaba no sólo a Teócrito, sino también los melancólicos epigramas de la *Antologia griega,* de cuyas cuerdas elegíacas menores hay ecos en varios poemas; entre éstos, el más famoso es *La jeune Tarentine.* (Sòbre este particular véase J. Hutton, *The Greek Anthology in France and in the Latin writers of the Netherlands to the year 1800,* Ithaca, N. Y., 1946, pp. 73 *ss.*)

[41] Chénier se esforzó por relajar un poco las apretadas reglas que tenían maniatado al metro francés. En sus idilios hay cosas que los franceses solían considerar como atrevidos encabalgamientos. Un ejemplo (de *Lydé*):

Ce n'est pas (le sais-tu? déjà dans le bocage
quelque voile de nymphe est-il tombé pour toi?)
ce n'est pas cela seul qui diffère chez moi.

el lindo dialoguito *Mnázilo y Cloe* nos muestra a un joven y a una muchacha que se encaminan a un bosquecillo cada uno por su lado, esperando cada cual hallar al otro; se encuentran, y los dos dicen que aquello es azar puro; aquí acaba el poema, como una sonrisa en los labios de un tímido amante. Y una evocación de Orfeo termina, con economía griega, en estas palabras que convienen al propio Chénier:

> En torno al semidiós los príncipes inmobles
> de la voz melodiosa seguían suspendidos,
> y aunque ya no cantaba, sentían sus sonidos.[42]

El segundo gran escritor de la Francia revolucionaria es una figura muchísimo más compleja, pero muchísimo menos simpática: François-René, vizconde de Chateaubriand (1768-1848), cuya vida aventurera, titánico orgullo, pasmosa fama y trágica soledad hicieron de él un paralelo bastante cercano de Lord Byron. Nació en Bretaña, donde recibió una educación esmerada, pasó una romántica temporada de siete meses, entre 1791 y 1792, en los bosques del interior de los Estados Unidos y del Canadá, en busca del paso del Noroeste, vivió en la pobreza de 1794 a 1799 como emigrado en Londres, pero pudo regresar a su patria en tiempo de Napoleón. Después de convertirse al cristianismo a raíz de la muerte de su madre, escribió *El genio del cristianismo,* vigorosa defensa del pensamiento cristiano que, publicada en 1802 justamente antes de que Napoleón restableciera la Iglesia, obtuvo como recompensa para su autor el nombramiento de embajador de Francia en Roma. Pero Chateaubriand no quería a Napoleón (llegó a compararlo con Nerón), y muy pronto riñó con él. Hizo, como Byron, un viaje por Grecia y el Levante, pero su peregrinación, a diferencia de la de Byron, culminó en Palestina. En 1809 publicó una epopeya en prosa, *Los mártires;* ya había escrito otra intitulada *Los Natchez* sobre las guerras francesas contra los indios de Luisiana, pero no la publicó completa hasta veinte años más tarde. Sirvió a los Borbones después de la Restauración, pero riñó también con ellos, y se retiró a una sombría soledad, en la cual se consagró a sus *Memorias de ultratumba,* que se publicaron en doce volúmenes después de su muerte.

[42] Chénier, *Hermès,* II, 11:

> *Autour du demi-dieu les princes immobiles*
> *aux accents de sa voix demeuraient suspendus,*
> *et l'écoutaient encor quand il ne chantait plus.*

Los mártires son un libro interesante como curiosidad, pero imposible de leer. Se trata, en el sentido más literal, de una epopeya en prosa. Chateaubriand explica que Aristóteles admitía la prosa lo mismo que el verso como vehículo de la epopeya, y cita el *Telémaco* de Fénelon como precedente.[43] Su obra es un intento de superar a Fénelon en profundidad e imaginación y a Homero y Virgilio en sublimidad cristiana. Su asunto es una complicada historia de la persecución de los cristianos bajo Diocleciano (284-305), y termina con el martirio del héroe y la heroína y la conversión de Constantino al cristianismo. Da la impresión de ser una traducción bastante afectada del latín a un francés correcto pero laborioso. Aunque no posee interés intrínseco, es un fascinante ejemplo del fracaso a que un buen escritor se expone cuando elige un molde literario equivocado. La verdad que Chateaubriand comprendió es que la epopeya había muerto, que la grandeza y energía de la poesía épica había pasado a la prosa novelística: las verdaderas epopeyas del siglo XIX serían *Los miserables* de Hugo y *La guerra y la paz* de Tolstoi.[44] Pero lo que fué incapaz de ver fué que, al renunciar al vehículo del verso, un escritor tiene que renunciar asimismo a los menudos recursos estilísticos que sólo son válidos en la poesía: las invocaciones a la Musa, los epítetos convencionales, las perífrasis, los símiles homéricos, que, aunque demasiado artificiales en el verso, están sostenidos por el ritmo palpitante del hexámetro y la rica profusión del vocabulario poético, pero que en la prosa suenan a artificio sin arte:

> ¡Oh Espíritu Santo, que fecundaste el vasto abismo cubriéndolo con tus alas! En este momento es cuando necesito tu ayuda.[45]

Chateaubriand trató de ser en *Los mártires* un Milton más grande, un Milton francés y católico; lo que resultó fué un hinchado precursor de *Ben-Hur* y de *Quo vadis?*

En cambio, *El genio del cristianismo* es un gran libro. Hay en él, como en la mayor parte de los grandes libros franceses, muy poco de las virtudes literarias de que se ufanan los franceses: brevedad, claridad, racionabilidad, equilibrio. Tanto mejor, pues es un libro apologético. Es la afirmación más vigorosa que

[43] Fielding, al escribir su "epopeya cómica", *Tom Jones,* hizo exactamente lo mismo, y por la misma razón: véase *supra,* p. 87.

[44] Hemos tocado ya este punto al estudiar cómo la novela moderna se desprendió de la epopeya y de la novela griega: véase *supra,* p. 89.

[45] Chateaubriand, *Les martyrs,* al comienzo del libro XII.

se pueda imaginar del argumento número 1 de la Querella de Antiguos y Modernos. Con ello señala el comienzo de una reacción cristiana contra el paganismo intelectual del siglo XVIII.[46] Gibbon, como se recordará, veía en la caída del Imperio romano el triunfo de la barbarie y de la religión, e igualaba implícitamente las dos cosas. Chateaubriand argumenta ahora que el cristianismo, debidamente comprendido, es muchísimo más noble que todos los ideales del mundo pagano: sí, más noble que las más nobles conquistas de los paganos, en la filosofía, en las artes y en la poesía. Por su amplitud de miras, la sublimidad de sus ideales y la sutileza y penetración de sus análisis, este libro señala una época en el campo de la crítica. Chateaubriand entona aquí un verdadero himno en loor de Milton y de Tasso, y a Dante (olvidado durante tanto tiempo) lo reconoce como un maestro; critica acertadamente las tragedias de Racine y pone de manifiesto su perspectiva fundamentalmente cristiana; llena muchas de sus páginas de eruditos comentarios sobre la Biblia y sobre los autores clásicos menos conocidos, con alguna valiosa exegesis del arte y pensamiento de Homero y Virgilio. Todos quisiéramos que Byron, cuya nobleza de alma —evidente aun bajo su desordenada conducta y sus melodramáticos versos— brotó triunfalmente a la luz en su muerte, hubiese escrito algo no sólo de tantos vuelos, pero también tan serio y noble como el libro de Chateaubriand, algo que hubiera sido digno de su genio. En *El genio del cristianismo* escribió Chateaubriand una obra en que la grandeza de sus ideales y la sensibilidad de su fantasía están dignamente expresadas. Esta obra lo honra, justifica a la aristocracia francesa a que él pertenecía, y levanta la fe cristiana muy por encima de las mezquindades de la mayor parte de sus detractores y de algunos de sus defensores.

[46] Muy bien ha expuesto este tema C. Lynes, Jr., en su *Chateaubriand as a critic of French literature,* Baltimore, 1946 (*The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages,* vol. XLVI). Sin embargo, Lynes observa que, a pesar de su alabanza de la literatura cristiana, Chateaubriand ponía en realidad a Virgilio y a Homero por encima de Racine y Fénelon, de tal modo que su obra podría llamarse *Le génie du classicisme.* René Canat, *La renaissance de la Grèce antique, op. cit.,* habla en el cap. I de Chateaubriand en cuanto helenófilo, y sugiere *Le génie de l'hellénisme.* El conocimiento que tenía Chateaubriand de Virgilio y Homero era realmente muy hondo y muy fino. Los reflejos de estos dos poetas en su obra han sido clasificados y analizados por B. U. Briod, *L'homérisme de Chateaubriand,* París, 1928, C. R. Hart, *Chateaubriand and Homer,* Baltimore y París, 1928 (*The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages,* vol. XI), y L. H. Naylor, *Chateaubriand and Virgil,* Baltimore, 1930 (vol. XVIII de la misma serie).

El heredero de la Revolución

Aunque perteneció a una generación más tardía, aunque vivió casi hasta el final del siglo XIX, Victor Hugo (1802-1885) fué el heredero de la Revolución. Entre sus primeras obras hay una serie de tempestuosos poemas líricos inspirados por la guerra griega de libertad contra los opresores turcos.[47] Su vida literaria juvenil culminó con la revolución que desató en la poesía francesa.

Desató esta revolución derribando, en primer lugar, los moldes de versificación, estrechamente limitados, que hasta entonces imperaban en la poesía, y que habían agarrotado a los poetas franceses desde el comienzo de la era barroca. Pero de mayor importancia y de mayor trascendencia fué la extensión que dió al vocabulario poético. Aunque parezca extraño, es un hecho que a lo largo de la Revolución y del Primer Imperio los poetas se sentían obligados todavía a evitar muchas palabras comunes y corrientes, por ser "bajas". El público silbaba cuando llegaba a oír palabras como "habitación" o "pañuelo". Se publicaban manuales de corrección en el habla, en los cuales se enseñaba que "esposo" era preferible a "marido", diciendo que esta última palabra significa simplemente una relación doméstica o sexual, mientras que "esposo" lleva la idea de un contrato sancionado por la sociedad. A los poetas les estaba vedado emplear la palabra "caballo". Tenían la obligación de sustituir la palabra "negros" por la perífrasis

los mortales bronceados por el sol de Guinea.

Tenían el deber de prescindir de los términos "sacerdote" y "campana", y de preferir sus equivalentes, más nobles, "pontífice" y "bronce".[48] El traductor más popular de esta época, Jacques Delille, se quejaba al ver que su tarea se hacía más difícil por las limitaciones del pulcro vocabulario francés, y decía:

[47] Hugo, *Les orientales:* véase *supra,* p. 112, nota 7.

[48] Estos ejemplos están tomados de un admirable estudio sobre el tema por F. Brunot, en el cap. XIII del vol. VIII de la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville. El ejemplo citado en el texto:

les mortels qu'ont noircis les soleils de Guinée,

es de Charles-Julien de Chênedollé. Véase también *supra,* vol. I, pp. 430 *ss.*

> En Roma el pueblo era rey, y las expresiones que empleaba compartían su nobleza... Entre nosotros, las palabras y los hombres están envilecidos por los prejuicios, y hay términos nobles y términos plebeyos.[49]

Esto no es absolutamente cierto de la poesía romana, que fué siempre bastante aristocrática y evitó en general las expresiones coloquiales; pero por lo menos un Virgilio podía utilizar en las *Geórgicas* palabras concretas para cosas concretas y llamar al pan pan y a la azada azada: esto no podía hacerlo Delille.

Hugo escribió un brioso poema en que acepta la acusación de haber desatado una nueva Revolución francesa en la poesía. El francés, dice, era como el Estado antes de 1789: las palabras eran nobles o plebeyas, vivían dentro de un sistema fijo de castas. Pero yo, exclama, le he puesto un gorro colorado al viejo diccionario. He llamado al puerco por su nombre y he quitado al azorado perro su collar de epítetos. Como en una orgía revolucionaria,

> las Musas, seno al aire, cantan la Carmañola.[50]

La relación de Victor Hugo con la poesía clásica está extrañamente matizada por su carácter impetuoso y sus ideales revolucionarios. El poeta a quien conocía mejor y a quien durante mucho tiempo quiso más fué Virgilio. Se cuenta que tradujo a Virgilio a primera vista, a la edad de nueve años, en el examen de ingreso que sufrió en una aristocrática escuela de Madrid; que probó su vuelo, entre los quince y los veinte, con versiones poéticas de las *Bucólicas,* las *Geórgicas* y los episodios de horror de la *Eneida.* Hay un libro sobre su amor a Virgilio que, estudiando la obra de Hugo casi con la misma sensibilidad con que Lowes estudia la de Coleridge en *La ruta a Xanadu,* muestra una y otra vez cómo un monstruoso cuadro —la lucha de Hércules y Caco— o un harmonioso eco —el mugido del rebaño—,

[49] Citado por Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo,* París, 1910, p. 6.

[50] *Les contemplations,* I, VII: *Réponse à un acte d'accusation:*

> *Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes...*
> *Je fis souffler un vent révolutionnaire.*
> *Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire...*
> *Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas?...*
> *J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier*
> *d'épithètes; dans l'herbe, à l'ombre du hallier,*
> *je fis fraterniser la vache et la génisse,*
> *l'une étant Margoton et l'autre Bérénice...*
> *Les neuf Muses, seins nus, chantaient la Carmagnole.*

tomados de Virgilio, se prolongan y reaparecen en los escritos de Hugo como el producto vivo de su propia imaginación.[51] Pero cuando empezó a sentir sus fuerzas, en el prefacio revolucionario de su *Cromwell,* cambió de actitud y llamó a Virgilio copista, "la luna de Homero", idea repetida en su *William Shakespeare.* Después, cuando fué desterrado en tiempo de la dictadura disfrazada de Napoleón III, sacudió violentamente el resto de su admiración por Virgilio. Veía en él únicamente un cortesano del "tirano" Augusto. Por encima de Virgilio ponía a Juvenal y a Tácito, el satírico y el historiador que aborrecían el régimen imperial. Y sin embargo no podía olvidar la belleza de la poesía virgiliana. En las *Voces interiores* honró a Virgilio con un amante tributo, escrito como por un discípulo a su maestro.[52] Si se puede decir que alguna vez haya resuelto la contradicción de su espíritu, fué adorando a Virgilio sencillamente como a un pintor de la naturaleza; y, en última instancia, viendo en Virgilio un escritor de talento, como Racine, pero no propiamente un genio, como Homero o Shakespeare. ¿Tenía o no razón?

El conocimiento que Hugo poseía de la literatura latina era excelente. Pero lo que le impedía emplearlo a manos llenas era su naturaleza rebelde, y también una rebeldía que otros habían provocado en su espíritu durante su juventud. En una brillante invectiva publicada en uno de sus primeros libros, las *Contemplaciones,* acusa, zahiere, infama a los pedantes dómines de uñas negras que arruinan lo mismo las letras clásicas que las matemáticas convirtiendo todo en trabajo forzado. En la escuela, a los dieciséis años, está pensando en el día de fiesta que la hija del portero ha prometido pasar con él; su atención divaga; el maestro salta entonces sobre él y le impone como pena quedarse sin domingo y copiar quinientos versos de Horacio; y el muchacho, cumplida su odiosa tarea, sube furioso a su cuarto, y prorrumpe en maldiciones contra los ogros que mastican el nombre de Horacio, que hacen de Virgilio una carreta a la que uncen como bueyes a los niños, y que

[51] Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo, op. cit.* Los monstruos de Hugo —Han de Islandia, bebedor de sangre, y el terrible solitario Quasimodo, con su ojo único— son evidentemente hijos de Caco y del Ciclope (Guiard, pp. 51 *ss.*). En *Les contemplations,* V, XVII, hay un breve poema titulado *Mugitusque boum,* que comienza

Mugissement des bœufs au temps du doux Virgile,

con una reminiscencia de las *Geórgicas,* II, 470.

[52] *Voix intérieures,* VII: *À Virgile.*

no han tenido una amante ni han tenido una idea.[53]

No es ésta la primera, pero sí tal vez la más vigorosa expresión de las violentas reacciones que los malos maestros suelen provocar en sus discípulos al tratar la literatura clásica como *disciplina*. Unos pocos años antes Byron había sentido el mismo odio a los clásicos, y por la misma razón.[54] Veremos cómo aumenta ese rechazo a lo largo del siglo XIX, hasta un punto en que casi acaba con el estudio y la enseñanza de la literatura clásica. Por supuesto que el aprendizaje es difícil, pero es preciso no hacerlo antipático: menos que nada el aprendizaje de las grandes lenguas y de la buena poesía. Los resultados, en Byron y en Hugo, fueron los mismos. Involuntariamente, recordaban mucho de lo que habían aprendido: se había convertido en parte de ellos. Pero, a diferencia de poetas como Dante y Lope, Shakespeare y Goethe, se negaron a seguir leyendo literatura clásica después de salir de las aulas. Y, lo que es más importante, los dos se negaron a aprender la lección clásica central de disciplina estética: cómo organizar grandes masas de material complejo, cómo hablar más claramente que a fuerza de gritos. Byron no escribió nunca una obra tan grande como sus facultades prometían. La *Leyenda de los siglos* de Hugo es simplemente un grupo de colosales fragmentos dispersos, y dista mucho de ser la epopeya de la humanidad.

§ 4. Inglaterra

Todos somos griegos.
SHELLEY [1]

Las tierras de Grecia y Roma y su civilización fueron sólo uno de los muchos entusiasmos a cuyo impulso escribieron los escritores revolucionarios ingleses su obra maravillosamente múltiple; y en cada uno de ellos ese entusiasmo obró de manera distinta. Si queremos determinar qué significó realmente para la

[53] *Les contemplations*, I, XIII. La primera andanada termina con estos versos:

Grimauds hideux qui n'ont, tant leur tête est vidée,
jamais eu de maîtresse et jamais eu d'idée!

[54] Véase *infra*, pp. 184-186.

[1] Shelley, prefacio de *Hellas:*
We are all Greeks. Our laws, our literature, our religion, our arts have their roots in Greece. But for Greece —Rome, the instructor, the conqueror, or the metropolis of our ancestors, would have spread no illumination with her arms, and we might still have been savages and idolaters.

literatura inglesa, tenemos que ver qué significó para cada uno de los grandes poetas de esta era. Pero es preciso tomarlo en su más alta intensidad. Wordsworth escribió dos sonetos sobre un tema que encontró en Plutarco:[2] cierto; sin embargo, los poemas son malos, y hechos como ése no son auténticamente reveladores. Más bien debemos preguntar: ¿cómo cambiaron Grecia y Roma el espíritu de estos poetas? ¿Qué cosa tomaron de los clásicos que fuera, para ellos, de valor excepcional?

Pensamos en William Wordsworth como en un observador de la naturaleza, un hombre "natural". Las montañas que ennoblecieron su infancia y robustecieron su edad viril (es impropio llamarlo "lakista", llamarlo "poeta de los Lagos": fué un poeta de las Montañas; ha habido poquísimos, y él fué el más grande), las montañas que en la naturaleza física fueron como la imagen de los sublimes ideales espirituales por los cuales vivió; los lagos que lo vieron nadar y patinar y reñir (rodeado siempre por las montañas dominadoras), los lagos que simbolizaban la suave y amable influencia de su hermana y de su esposa; los árboles y flores, los campos, los hombres y mujeres que trabajaban la tierra y vagaban por ella; esa prueba invisible de la divinidad del mundo que es

la grandeza infinita de los cielos;[3]

su alma extasiada, que sabía mirar lo mejor y lo más verdadero en todas estas cosas, y el gran espíritu que las penetra y que es su vida: tales son las fuerzas creadoras de su poesía. ¿Acaso se puede decir que los griegos y los romanos hayan tenido algún significado para semejante poeta?

Por otra parte, su estilo está notablemente exento de imitaciones y reminiscencias. Aunque admiraba a Milton por encima de todos los poetas, su concepto de la expresión poética y del empleo de la alusión en la poesía es diametralmente opuesto al de Milton. Otro de los poetas revolucionarios describió el ideal de la creación poética con la frase "cargar de mineral bruto cada hendedura".[4] Aunque ésta es una imagen demasiado intensa para convenir a la serena poesía de Wordsworth, subraya el

[2] Wordsworth, *On a celebrated event in ancient history*, y *Upon the same event*, en *Poems dedicated to national independence and liberty.*

[3] Wordsworth, *The excursion*, IX, 210: "the infinite magnificence of heaven".

[4] Palabras de Keats en carta a Shelley, 1820.

hecho de que para todos esos poetas el escribir era un proceso natural: el espíritu del poeta era como una tierra llena de riquísimos metales producidos sin esfuerzo por la potencia creadora de la naturaleza. Para Milton, la poesía no era un mineral bruto, sino un difícil trabajo de orfebrería hecho con metal dos y tres veces depurado, acrisolado por artistas anteriores, y remodelado por él mismo y enjoyado con diamantes todavía más finamente pulidos. Pero Wordsworth raras veces empleaba las palabras de algún otro poeta, ni siquiera las de aquellos a quienes más amaba.

Finalmente, una de las especiales contribuciones de Wordsworth a la literatura consistió precisamente en un apartamiento de la tradición clásica. Creó un nuevo tipo de poemas bucólicos. De todos los lugares comunes grecorromanos, el más flaco, el más fácil de manosear y el menos vital había sido el de la poesía y el arte arcádicos. El género se hizo particularmente asqueroso cuando lo cultivó la corte francesa, mientras los verdaderos campesinos, junto a la puerta misma de las ciudades, se mantenían de corteza de árboles y sopa de ortigas. Wordsworth percibió nuevas bellezas en la vida campestre, y en vez de Estrefón y de Filis aparecen en su poesía otros símbolos, absolutamente nuevos, que significan más y que no deben nada a la tradición griega y latina.

En vista de todo esto, ¿qué cosa tomó Wordsworth de los clásicos, si es que tomó algo? ¿Y qué significaron los clásicos para él?

Significaron elevación espiritual. Nunca, excepto en sus obras menos afortunadas, imitó las obras ni los métodos clásicos. Pero tenía una buena educación universitaria, conocía bastante bien el latín y un poco el griego, leyó muchas obras de la literatura latina (en su original y en traducciones) y de la literatura griega (en traducciones), cada vez más a medida que se hacía más maduro, y aprendió muchos de los más profundos significados de los clásicos gracias a sus conversaciones con Coleridge.[5] Su de-

[5] D. Bush, "Wordsworth and the classics", en *University of Toronto Quarterly*, vol. II, 1932-33, pp. 359-379, estudia el interés del poeta por la literatura clásica, y observa que era un lector muy penetrante, que tenía cerca de tres mil libros en su biblioteca, muchos de ellos clásicos, aunque no podía darse el lujo de comprar libros por simple ostentación. En su nota a la *Ode to Lycoris* dice Wordsworth que Ovidio y Homero fueron en su juventud sus poetas predilectos. El 20 de abril de 1822 escribía a Landor: "My acquaintance with Virgil, Horace, Lucretius, and Catullus is intimate"; y tenía la idea de traducir la *Eneida* (hay un fragmento del libro I entre sus obras publicadas). En 1795 hacía proyectos para escribir en colaboración con Francis Wrangham una traducción y adaptación moderna de la *Sátira*

pendencia de la historia romana y de la filosofía grecorromana, lo mismo que su cariño por la literatura clásica en general, son objeto de un erudito análisis en un libro que estudia las lecturas de Wordsworth.[6] Los ideales que aprendió en los clásicos influyeron en su poesía y en su pensamiento de tres modos principales.

En primer lugar, fué la historia romana, vitalizada por la Revolución francesa, la que hizo de Wordsworth "un gran poeta político".[7] Después de ser durante un tiempo anarquista, seguidor de William Godwin, llegó a la creencia de que uno de los más importantes objetos del esfuerzo humano es la independencia nacional. Y siempre sintió que el poder político es, no ya inútil, sino inicuo y condenable, cuando no va asociado con la moral. Miss Worthington observa que los historiadores romanos, a diferencia de muchos historiadores modernos, insisten siempre en la indisoluble relación que existe entre la virtud personal y la seguridad y prosperidad públicas. (Esto es un reflejo de la larga y noble tradición de *paideia*,[8] que hacía que para un griego o un romano fuera inconcebible escribir un verdadero libro simplemente con el fin de registrar hechos, sin ninguna intención de mejorar el alma de sus lectores.) Pero los historiadores romanos no significaron nada para Wordsworth hasta el día en que vió sus doctrinas aplicadas en los comienzos de la Revolución francesa, y, en conversaciones con un oficial francés, sintió su huella viva y palpitante. En uno de sus principales poemas[9] describe la personalidad de Beaupuy, rinde tributo a su idealismo, y explica su profunda influencia educativa comparándola con la que ejerció Platón sobre Dión de Siracusa, que es uno de los grandes

---

VIII de Juvenal, cuyo asunto es la verdadera y la falsa nobleza (tal como Samuel Johnson había modernizado la *Sátira III* y la *Sátira X*): véase U. V. Tuckerman, "Wordsworth's plan for his imitation of Juvenal", en *Modern Language Notes*, vol. XLV, 1930, pp. 209-215. Pero Horacio, como él mismo decía, era su favorito. Parece extraño a primera vista, pero si reflexionamos un poco podemos ver la afinidad que hay entre los dos: ambos amantes de la naturaleza, del retiro y de la tranquilidad, vigorosos patriotas y moralistas ambos. Véanse detalles acerca de esto en M. R. Thayer, *The influence of Horace on the chief English poets of the nineteenth century*, New Haven, 1916 (*Cornell Studies in English*, vol. II), pp. 53-64.

[6] Miss Jane Worthington, *Wordsworth's reading of Roman prose*, New Haven, 1946 (*Yale Studies in English*, vol. CII).

[7] La expresión es de G. L. Bickersteth en su estudio *Leopardi and Wordsworth*, publicación de los *Proceedings of the British Academy*, 1927, p. 13.

[8] Véase Werner Jaeger, *Paideia*, vol. I (trad. J. Xirau), 2ª ed., México, 1946, introducción, pp. 10 *ss.* y *passim*.

[9] Wordsworth, *The prelude*, IX, 288-430.

ejemplos de la *paideia* en la política.[10] Los principales frutos de este impulso en la poesía de Wordsworth son sus sonetos patrióticos,[11] que acentúan el íntimo lazo que hay entre la política, la cultura intelectual y artística

(¡oh Milton, si vivieras en esta hora![12])

y la moral:

por el alma sola
serán grandes y libres las naciones.[13]

La segunda gran influencia clásica sobre Wordsworth es la filosofía griega. No parece haber leído a los estoicos griegos (fuera de Epicteto, que pertenece al período romano), pero en cambio conoció muy bien a los estoicos romanos, particularmente a ese difícil autor que es Séneca. El efecto de estas lecturas fué fortalecer su creencia en la unidad de Dios, el hombre y el mundo exterior. El hombre (afirmaban los estoicos) es parte del mundo físico, y el mundo es manifestación de Dios. Una y otra vez se expresa hermosamente esta idea en los poemas de Wordsworth con términos que tienen la grandeza de la naturaleza.

Una presencia
he sentido, que me turba con el gozo
de lo más alto, un noble sentimiento
de una cosa enclavada en lo profundo,
cuyo reino es la luz de los ocasos,
y el curvo mar, y el aire palpitante,
y el cielo azul, y el alma de los hombres:
un impulso, un espíritu que mueve
al que piensa, y las cosas que se piensan,
y lo traspasa todo.[14]

[10] Véase W. Jaeger, *Paideia, op. cit.*, vol. III (trad. W. Roces), 2ª ed., México, 1949, cap. IX.

[11] *Poems dedicated to national independence and liberty.*

[12] Wordsworth, *London, 1802:* "Milton, thou should'st be living at this hour!"

[13] Wordsworth, *September, 1802. Near Dover,* versos 13-14:

by the soul
only, the nations shall be great and free.

[14] Wordsworth, *Lines composed a few miles above Tintern Abbey*:

I have felt
a presence that disturbs me with the joy
of elevated thoughts; a sense sublime
of something far more deeply interfused,
whose dwelling is the light of setting suns,
and the round ocean and the living air,

Y, en un fragmento que nunca llegó a publicar, dice que

> ... viven con Dios todos los seres,
> *son* Dios, que vive en el potente todo ...[15]

Su pensamiento, en estos versos, no es que el mundo sea divino por ser hermoso (lo cual es una idea platónica), sino que es divino porque es vivo. Porque el mundo vive y es supremo, algo que lo abarca todo, por eso es Dios.

También en su actitud ante las obligaciones morales era Wordsworth un estoico. Estas obligaciones deben aceptarse como cosas naturales, y no hay que luchar contra ellas ni discutirlas, ni justificar su cumplimiento por alabanza de los otros ni ponerlo en peligro por temor de las censuras de los otros: hay que reconocerlas como aspecto que son del proceso universal. La virtud, para el estoico, significa vivir de acuerdo con la naturaleza; y una buena acción es completa desde el momento en que se la ha querido, sin importar si tiene fruto o no, pues lo decisivo es la harmonía entre la voluntad del hombre y el espíritu del universo. Dos de los más célebres poemas de Wordsworth sobre temas morales expresan esta creencia: el *Guerrero dichoso* y la *Oda al deber;*[16] los dos se escribieron en 1805, y el último va precedido de un epígrafe tomado de Séneca, el cual acentúa su inspiración estoica. El deber como fin en sí mismo es un concepto estoico. En *La excursión* reaparecen otros aspectos del estoicismo, especialmente en el libro IV, donde Wordsworth dice que el sabio es el hombre perfectamente libre (una de las "paradojas" estoicas) y, citando ocho versos de Samuel Daniel, identifica dos de ellos como traducción de un pasaje poco conocido de Séneca.[17] En *La excursión* lo vemos alejarse cada vez más del estoicismo y encaminarse hacia el cristianismo. Sin embargo, Wordsworth es uno de los pocos grandes poetas estoicos de los tiempos modernos, y nadie ha resumido la filosofía estoica mejor que él

---

> *and the blue sky, and in the mind of man:*
> *a motion and a spirit, that impels*
> *all thinking things, all objects of all thought,*
> *and rolls through all things.*

[15] Wordsworth, versos de un cuaderno manuscrito de apuntes, impresos en la edición de *The prelude* por E. de Selincourt, Londres, 1928, p. 512:

> *...all beings live with god, themselves*
> *are god, existing in the mighty whole.*

[16] Wordsworth, *Character of the happy warrior* y *Ode to duty.*

[17] Wordsworth, *The excursion,* IV, 324 *ss.;* la referencia a Séneca es *Naturales quaestiones,* I, prefacio, 5. Véase J. Worthington, *Wordsworth's reading of Roman prose, op. cit.,* p. 44.

cuando identifica el deber con las más profundas leyes de la naturaleza física:

Tú preservas de error a las estrellas,
y haces nuevos y fuertes los cielos más antiguos.[18]

Pero su mejor poema no es estoico, sino platónico. Es la oda *Presagios de inmortalidad, de recuerdos de la primera infancia,* escrita en un momento decisivo de su vida, y que, a pesar de tener como tema fundamental la vida eterna, viene a ser un lamento por su propia muerte espiritual, que se acercaba. La oda es una gran pregunta, y una gran respuesta. Pregunta por qué no siente ya el poeta esa exultante belleza, esa alegría que palpita en la naturaleza, en los animales y en los niños; y responde que los niños vienen al mundo desde el cielo y recuerdan cómo han vivido allá: el cielo "está junto a ellos" todavía. Por eso los niños y el alborozo que sienten en medio de la naturaleza son una prueba de la inmortalidad del alma. Para el adulto, la visión se desvanece en "la luz del día ordinario"; el único conocimiento que tiene de la inmortalidad son las

. . . preguntas que, premiosas,
brotan del hombre y de las cosas,
. . . afectos de otros días,
memorias turbias y sombrías

que son un recuerdo perdurable del cielo.[19] Ésta es la doctrina que Platón expresó poniéndola en labios de Sócrates, la teoría

[18] Wordsworth, *Ode to duty,* 47-48:

Thou dost preserve the stars from wrong;
and the most ancient heavens, through Thee, are fresh and strong.

[19] Wordsworth, *Intimations of immortality from reminiscences of early childhood,* hacia el final:

Delight and liberty, the simple creed
of childhood, whether busy or at rest,
with new-fledged hope still fluttering in his breast:—
Not for these I raise
the song of thanks and praise;
but for those obstinate questionings
of sense and outward things,
falling from us, vanishings...
but for those first affections,
those shadowy recollections,
which, be they what they may,
are yet the fountain-light of all our day.

de las Ideas que conocimos perfectamente en el cielo antes de nuestro nacimiento, y que "recordamos" bajo estímulos adecuados en este mundo. Platón se detuvo en su aspecto intelectual: el conocimiento es recuerdo del conocimiento celestial. Wordsworth se detuvo en su aspecto sentimental e imaginativo: la alegría que se siente en la naturaleza es recuerdo de la dicha celestial. Pero la doctrina es la misma, y sin duda fué aquel gran platónico, Samuel Taylor Coleridge, quien se la trasmitió.[20]

[20] Cf. *supra,* vol. I, pp. 397-398, otras observaciones sobre esta oda. Sus ideas son platónicas; pero Wordsworth pudo haberlas recibido, directa o indirectamente (por mediación de Coleridge), de los neoplatónicos. El pensamiento "our birth is but a sleep and a forgetting" es casi traducción de una frase de Proclo. Desde 1796 había comprado Coleridge la edición y traducción latina, por Marsilio Ficino, de extractos de Jámblico, Proclo, Porfirio y otros filósofos. Se ha sugerido que Coleridge y Wordsworth leyeron y discutieron juntos este volumen durante la crisis de imaginación que ambos sufrieron en la primavera de 1802; que, como fruto de esa lectura, Coleridge empezó a escribir su *Dejection: an ode,* y Wordsworth escribió las cuatro primeras estrofas (la "pregunta") de su oda sobre la inmortalidad; y que ambos poemas están escritos en forma pindárica porque los dos poetas habían estudiado antes a Ben Jonson (cuyas odas ya hemos examinado en el vol. I, pp. 376-377). En efecto, pocos días después de la discusión, el 23 de marzo, Wordsworth leyó los poemas líricos de Jonson, y su composición de *Intimations of immortality* empezó el 27 de marzo. También nos es posible identificar a Hartley, el hijito de Coleridge, en el "six years' darling of pigmy size" en quien Wordsworth contempla aquí su propio yo muerto, y aun ver en la hermosa frase "trailing clouds of glory" el recuerdo de una noche de primavera en que William y Dorothy Wordsworth, en otros tiempos, miraron salir a la luna entre una multitud de nubes esponjadas. Respecto a estas reconstrucciones, véase J. D. Rea, "Coleridge's intimations of immortality from Proclus", en *Modern Philology,* vol. XXVI, 1928-29, pp. 201-213, y H. Hartman, "The *Intimations* of Wordsworth's ode", en *Review of English Studies,* vol. VI, 1930, pp. 129-148. El profesor Rea sugiere, por otra parte, que en el soneto *The world is too much with us,* tan estrechamente emparentado con la oda por su contenido y por su inspiración, Wordsworth piensa en Proclo cuando habla del "Pagan suckled in a creed outworn", e identifica al dios marino Glauco, mencionado por Proclo, con "Proteus, rising from the sea". A pesar del apoyo que le da la autoridad de Douglas Bush —*Mythology and the romantic tradition in English poetry,* Cambridge, Mass., 1937 *(Harvard Studies in English,* vol. XVIII), p. 59—, esta sugestión es muy difícil de aceptar. *1)* Wordsworth está diciendo que, antes que ser como el hombre materialista y práctico del siglo XIX, prefiere convertirse en pagano y ver en todas partes los espíritus de la naturaleza. Es el mismo pensamiento del poema de Schiller *Die Götter Griechenlands* (*supra,* pp. 132-133), y una versión más del pensamiento de las *Intimations of immortality,* donde Wordsworth lamenta no ser ya un niño, para ver toda la naturaleza exterior animada de vida portentosa. Pero Proclo no es un pagano infantil. No ve dioses marinos ni Tritones, ni cree en ellos. Simplemente evoca (como Platón, *República,* 611 c-d) la figura de Glauco, que brota de entre las yerbas marinas con su cuerpo incrustado de

Y, en lo fundamental, es Wordsworth un clásico por el modo como expresa la emoción. Los griegos creían que era prudente refrenarla, con el fin de evitar las locuras de la pasión; y que, en el arte, podía expresarse más perfectamente en términos serenos. En un poema —por lo demás poco agradable— cuyo tema es una leyenda griega, *Laodamía*, expresa Wordsworth la primera creencia con noble énfasis:

Los dioses aprueban
en el alma la hondura, y no el tumulto.[21]

Y él mismo sentía y practicaba también la segunda regla: su ideal de la poesía era, en efecto, "emoción rumiada *en la serenidad*".[22]

George Gordon Byron, Lord Byron, se habría mostrado insolente si alguien lo hubiera llamado clasicista; y sin embargo murió en Grecia, y por Grecia. Su desdén no habría tenido límites si le hubieran puesto el rótulo de romántico: en su primera obra notable (*Bardos ingleses y críticos escoceses*)[23] hay un feroz ataque contra varios escritores románticos, como Walter Scott, y una alabanza del clasicista Pope; y sin embargo su vida fué romántica, y su muerte un gesto extraño, quijotesco, algo ajeno por completo a lo griego. Goethe lo simbolizó en su Euforión, el niño de energía medieval y belleza clásica cuyas am-

---

algas y conchas, y lo aduce como imagen del alma humana, atada a la tierra. *2)* Wordsworth conocía bastante bien la mitología clásica para confundir a Proteo (que surge del mar en el libro IV de la *Odisea* y que era bien conocido para él gracias a ese pasaje y a las varias alusiones que hay en la poesía inglesa) con Glauco: este soneto no está escrito en ese extraño nivel de conciencia en que un cúmulo de imágenes recordadas a medias se funden unas con otras, tal como las describe J. L. Lowes en *The road to Xanadu.*

F. E. Pierce, "Wordsworth and Thomas Taylor", en *Philological Quarterly*, vol. VII, 1928, pp. 60-64, señala el *Silex scintillans* de Henry Vaughan como otra fuente del pensamiento de las cuatro primeras estrofas de la oda, y sugiere que Wordsworth tomó sus ideas neoplatónicas, no de Coleridge, sino de los paralelos ilustrativos que leyó en las *Works of Plato* traducidas por Thomas Taylor. Pierce no demuestra que Wordsworth haya poseído ese libro, pero sí es indudable que dos de los poemas de Vaughan, *Resurrection and immortality* y *The retreat,* constituyen uno de los principales conductos que trajeron el pensamiento de Platón hasta el magnífico poema de Wordsworth.

[21] Wordsworth, *Laodamia*, estrofa 13:

The Gods approve
the depth, and not the tumult, of the soul.

[22] Wordsworth, prefacio de sus *Lyrical ballads:* "emotion recollected in tranquillity".

[23] Byron, *English bards and Scotch reviewers* (1809).

biciones y sensaciones eran demasiado intensas para permitirle vivir en esta tierra.[24] El símbolo no es injusto: Byron era un joven vigoroso que amaba las sensaciones fuertes y las bellezas incitantes. Apreciaba mejor la cultura grecorromana en sus formas más inmediatas y más vitales.

¿Sería razonable, en ese caso, decir que odiaba la cultura clásica tal como se la ve en los libros, y que sólo sentía cariño por sus reliquias visibles y concretas, las tierras italianas y griegas, sus edificios y estatuas, sus hombres y sus hermosas mujeres? Ciertamente protestó con enorme violencia cuando Lord Elgin arrancó del Partenón los célebres mármoles y los trasladó al Museo Británico: una de sus razones era que se veían mejor y más naturales en donde antes estaban.[25]

Pero esa explicación sería una antítesis falsa. Conocía extraordinariamente bien la literatura clásica. La recordaba muy a menudo durante su viaje por el Mediterráneo, la citaba con gran precisión y sinceridad, y en su *Peregrinación de Childe Harold* puso unas notas en que vincula las escenas que ha presenciado con los grandes pasajes cuyo recuerdo le evocan.[26] Creía a los escritores de su tiempo vulgares y necios en comparación de Pope y de los griegos y romanos, como barracas y castillos góticos en comparación del Partenón.[27]

[24] Véase *supra*, pp. 147 y 149-150.

[25] Un interesante y clarividente libro sobre todo este tema, el de S. A. Larrabee, *English bards and Grecian marbles*, Nueva York, 1943, tiene una buena sección sobre "Byron and the Elgin Marbles" (pp. 151-158). Byron zahirió a Lord Elgin no sólo en *Childe Harold's pilgrimage* (II, 11 *ss.*), sino también en *English bards and Scotch reviewers*, en *The curse of Minerva* y en una de sus violentas cartas (Larrabee, *op. cit.*, p. 157, nota 11).

[26] Un ejemplo particularmente subyugador de esta facultad de recrear el pasado son unos versos de *Childe Harold's pilgrimage* (IV, 44-45) en que Byron cuenta cómo repitió (en una postura muy byroniana, recostado en la proa de su barca) el viaje que Servio Sulpicio emprendió entre las ruinas de las ciudades griegas, y del cual aquel "Roman friend of Rome's least mortal mind" hizo el tema de una noble carta de consuelo para el acongojado Cicerón (Cicerón, *Ad familiares*, IV, v).

[27] Carta de Byron a Thomas Moore (fechada en Ravena, 3 de mayo de 1821):

Pope is a Greek Temple, with a Gothic Cathedral on one hand, and a Turkish Mosque and all sorts of fantastic pagodas and conventicles about him. You may call Shakespeare and Milton pyramids if you please, but I prefer the Temple of Theseus or the Parthenon to a mountain of burnt brickwork.

(*Letters and journals*, en *Works of Lord Byron*, ed. R. E. Prothero, Londres, 1901, vol. V, p. 273, carta 886).

Sin embargo, hay en esta autobiográfica *Peregrinación* un famoso pasaje que demuestra que la actitud de Byron ante los clásicos era objeto de una pugna interior: una mezcla de atracción y repulsión. En su viaje por Italia, ve aquel monte Soracte coronado de nieves que inspiró a Horacio el principio de una oda célebre y hermosa.[28] Inesperadamente, refrena la rienda de su desbocada imaginación. Citen otros a Horacio, si quieren —dice—; yo no puedo; demasiado aborrecí las lecciones fastidiosas impuestas por la disciplina escolar, esas lecciones que había que aprender de memoria, palabra por palabra; ya nunca podré vencer, por amor a la poesía, la repugnancia de mi juventud, ni recordar con gusto algo que me sabe todavía a la amarga poción cotidiana que envenenaba mi memoria. En vano me han enseñado los años a meditar en las cosas que entonces aprendí: el mal que me hicieron clavó muy en lo hondo sus raíces. Las odas de Horacio perdieron para mí todo su encanto antes de que mi espíritu, con plena libertad de elección, pudiera saborear sus bellezas; y ahora

no puedo devolverle
su salud: lo que entonces odió, lo sigue odiando.[29]

En éste como en otros aspectos de su carácter, anunciaba Byron la época a que pertenecemos nosotros. No aborrecía la literatura grecorromana ni los ideales griegos y latinos. Unos pocos

[28] Horacio, *Odas,* I, IX.

[29] Byron, *Childe Harold's pilgrimage,* IV, estrofas 75-76:

May he, who will, his recollections rake,
and quote in classic raptures, and awake
the hills with Latin echoes; I abhorred
too much, to conquer for the Poet's sake,
the drilled dull lesson, forced down word by word
in my repugnant youth, with pleasure to record

aught that recalls the daily drug which turned
my sickening memory; and, though Time hath taught
my mind to meditate what it then learned,
yet such the fixed inveteracy wrought
by the impatience of my early thought,
that, with the freshness wearing out before
my mind could relish what it might have sought,
if free to choose, I cannot now restore
its health—but what it then detested, still abhor.

A pesar de este aborrecimiento, lo que aprendió en Horacio siguió vivo en él. Respecto a sus muchas reminiscencias de Horacio véase M. R. Thayer, *The influence of Horace on the chief English poets of the nineteenth century, op. cit.,* pp. 69-84.

versos después prorrumpe en una espléndida endecha al pensar en el pasado de Roma:

> ¡Ay de la tierra! ¡Nunca más veremos
> la luz que había en sus ojos cuando Roma era libre![30]

No obstante, aquellos obstáculos psíquicos creados por la mala enseñanza impidieron a Byron recibir de lleno en su espíritu la cultura clásica y hacerla fructificar en sus poemas. Centenares de miles de Byrons, desde entonces, han rechazado la literatura griega y latina porque su disciplina preliminar se les ha hecho odiosa; y por eso han rechazado a veces hasta las disciplinas necesarias del arte y el pensamiento. Hemos visto a Victor Hugo rebelarse de esta misma manera, no contra el latín, sino contra los odiosos maestros de latín.[31] Swinburne tuvo que sufrir también por la misma razón.[32] Byron detestaba el trabajo forzado, la férula que lo obligaba a aprender la gramática y el vocabulario latinos con el fin de acercarse a la poesía; y aunque, en su nota, rinde un homenaje a su maestro de Harrow, dice que el *sistema* de hacer que los muchachos aprendan a Horacio de memoria es equivocado. Y es evidente que los catedráticos comenzaban a creer entonces que era *más* importante que sus discípulos aprendieran la sintaxis y la prosodia y no que comprendieran y sintieran la poesía que estaban estudiando. Había empezado la época dorada de los dómines.[33] Tal vez esto mismo no habría importado si, después de los preliminares, los maestros de Byron hubiesen explicado algo de la verdadera grandeza de la literatura grecolatina. Pero evidentemente no lo hicieron. Se detuvieron en "las lecciones fastidiosas".

¿Cuál fué el resultado? Byron admiraba la solemnidad, la economía y la fuerza intelectual de la poesía clásica, y esas cualidades según las veía reproducidas en la literatura barroca inglesa. Sin embargo, escribía una poesía frenética y a menudo informe, que adolece de su amor por lo ilimitado. Es evidente que sus maestros nunca le mostraron los grandes monumentos de la literatura clásica, que lo indujeron a pensar que la mayor parte

[30] Byron, *Childe Harold's pilgrimage*, estrofa 82:

> *Alas, for Earth, for never shall we see*
> *that brightness in her eye she bore when Rome was free!*

[31] Véase *supra*, pp. 174-175.

[32] Swinburne, *Letters*, ed. E. Gosse y T. J. Wise, Nueva York y Londres, 1919, vol. II, p. 196.

[33] Véase *infra*, pp. 290 *ss.*, un examen más detenido de este tema.

de ella era como la poesía de Horacio, una cosa serena, sana, limitada en sus ambiciones, una cosa de hombres maduros y tranquilos. Si hubiera leído tantas de las mejores obras clásicas como leyó Shelley, habría sido un poeta muchísimo más grande de lo que fué, con más orgullo de su misión y más verdadera comprensión de la tradición que estaba contribuyendo a transformar.

Byron tenía una actitud extrañamente confusa, casi incómoda, ante la literatura clásica. Se ha observado que solía sentirse más en su terreno cuando parodiaba la mitología griega que cuando escribía en serio sobre ella;[34] y sin embargo cada vez que una figura de la leyenda se hacía palpablemente hermosa (como la Venus de los Médicis) o noblemente humana (como Prometeo), su alma toda quedaba penetrada de admiración.[35] Podía comprender los libros en cuanto libros, pero nunca amarlos plenamente. Los países en que se escribieron los libros, y los ideales que todavía subsistían en ellos —especialmente aquellos que convenían a su carácter: libertad política, admiración de la belleza sensual, desprecio de convenciones mezquinas, desdén aristocrático—, estos países y estos ideales, con los hombres y mujeres que los encarnaban, eran las cosas que Byron amaba. Desde un punto de vista, la vida de Byron fué una protesta contra el supuesto de que podemos comprender a Grecia y a Roma a fuerza de leer libros. Nadie podría llamar anticlásico al hombre que pasó a nado el Helesponto para rivalizar con Leandro, que escribió una oda sobre las islas de Grecia para evocar la libertad en nombre de Safo, que se representó a sí mismo como Prometeo encadenado a la roca y acosado por los buitres y que, una y otra vez, con sus ardorosos poemas y al fin con el sacrificio de sí mismo, repitió que los ideales de Grecia seguían vivos, que eran más nobles que los de nuestra existencia materialista, y que eran dignos de que se muriera por ellos.

John Keats fué el Shakespeare del período revolucionario: lo fué por su estimuladora pero incompleta educación, por su oscuro nacimiento y la pobreza de sus primeros años, por su firme

[34] D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry*, Cambridge, Mass., 1937 (*Harvard Studies in English*, vol. XVIII), p. 75.

[35] Byron escribió su magnífico *Prometheus* en 1816, después de que Shelley tradujo la tragedia de Esquilo, leyéndosela a él en voz alta. Fué éste uno de los mitos predilectos de la era revolucionaria, no sólo en la literatura, sino también en la música, como se ve por la obertura de Beethoven (1810). La Venus de los Médicis se describe con culto apasionado en *Childe Harold's pilgrimage*, IV, 49-53. Véase Larrabee, *English bards and Grecian marbles*, *op. cit.*, pp. 158 *ss.*

vocación de poeta, por su tremenda fertilidad, por su depurada originalidad y la inagotable fecundidad con que su espíritu desarrollaba temas sacados de la literatura y la mitología clásicas. La exuberante sensualidad de su *Endimión* está estrechamente emparentada con la de *Venus y Adonis;* y en la grandeza de su *Hiperión* se entrevé algo que pudo haber igualado a *Antonio y Cleopatra.* La educación escolar de los dos poetas no fué muy diferente, aunque Keats fué hombre de más lecturas. Como Shakespeare, aprendió latín pero no griego en la escuela, y, como Shakespeare, aprendió más tarde muchísimas cosas en las traducciones del griego. Keats, sin embargo, sabía más latín, y hacia la edad de catorce años había hecho su propia traducción de toda la *Eneida* en prosa inglesa: hazaña interesante, que demuestra no sólo que comprendía el valor que la poesía clásica tenía para él, sino también que le desagradaban las traducciones existentes, y que no estaba todavía seguro de su propio estilo. Pero fué la poesía griega la que realmente conmovió su espíritu, aunque, impedido por su "gigante ignorancia",[36] no podía leer esa lengua. Su amigo Cowden Clarke, hijo del director de su escuela, en Enfield, le abrió la puerta de su biblioteca, con las traducciones que encerraba: después de una noche que pasó en el estudio de Clarke escribió Keats su primer gran poema: *Al abrir el Homero traducido por Chapman.*[37] (Había leído ya la versión de Pope, que no dejó en él ninguna impresión.) Al principio apenas importaba que no supiera leer los originales, pues estaba construyendo su propio estilo con lo mejor de la poesía inglesa, y con las historias y las imágenes que podía captar, como las había captado Shakespeare, a través de las traducciones. Encontró versiones de Hesíodo, Apolonio de Rodas y otros poetas poco conocidos en una colección intitulada *Obras de los poetas ingleses desde Chaucer hasta Cowper,* donde estaba también un poema del siglo XV compuesto por Sir Richard Ross, *La belle dame sans mercie.*[38] Keats se sirvió incluso de diccionarios clásicos: Lemprière, Tooke y Spence —que a pesar del refinado estilo de su prosa presentan los mitos con bastante viveza— fueron una de

[36] Keats, *Sonnet to Homer:*

Standing aloof in giant ignorance,
of thee I hear and of the Cyclades,
as one who sits ashore and longs perchance
to visit dolphin-coral in deep seas...

[37] Keats, *On first looking into Chapman's Homer* (1815).

[38] Esta colección, editada por Alexander Chalmers, se publicó en 1810; véase O. P. Starick, *Die Belesenheit von John Keats,* Berlín, 1910, p. 5.

sus lecturas predilectas en su último año de escuela. Como Shakespeare, aprendió mucho acerca de la mitología clásica por vías secundarias, leyendo autores que habían estudiado los originales y habían utilizado materiales griegos y latinos en obras que él admiraba. La leyenda de *Lamia,* por ejemplo, la tomó de Robert Burton; pero Burton la había tomado de la vida del taumaturgo Apolonio de Tiana, obra de Filóstrato. El autor inglés favorito de Keats fué Spenser, y Spenser había sido un profundo conocedor de los clásicos.

Los dioses, las diosas, las ninfas y titanes y los hombres y mujeres de Grecia se hicieron más reales para él gracias a la escultura griega. Al principio estudió reproducciones, en la preciosa *Polymetis* de Joseph Spence. Pero después, los Mármoles de Elgin le abrieron todo un mundo nuevo, tal como se lo había abierto el Homero de Chapman. Quien lo llevó a verlos, en 1817, fué el pintor Benjamin Haydon, a quien Keats envió dos sonetos en que reconoce sus propias limitaciones y su incoherencia, pero que expresan el mismo éxtasis abrumador que su poema sobre el descubrimiento de Homero.[39] "Iba una y otra vez a contemplar los Mármoles de Elgin, y solía sentarse por espacio de una hora o más frente a ellos, como arrobado en éxtasis. En una de esas ocasiones Severn sorprendió al joven poeta con sus ojos tan brillantes y su rostro tan iluminado por algún rapto visionario, que se alejó de él sin hacer ruido."[40]

Este éxtasis no fué una obra de imitación, sino de creación. Las graciosas figuras del *Endimión* y la titánica majestad de las divinidades en el *Hiperión* fueron inspiradas por los Mármoles de Elgin; sin embargo, es imposible asegurar que Keats haya descrito una figura o un grupo determinado. Más bien hay que decir que la grandeza y serenidad de las esculturas del Partenón tranquilizaban su ardiente imaginación y ensanchaban los horizontes de su poesía. A partir de esta experiencia, pinta aquí y allá, en sus poemas largos, magníficas escenas que respiran serenidad escultórica, y que sirven como puntos de descanso en el pasmoso flujo de imágenes y colores. De la misma manera, su *Elegía sobre una urna griega,* aunque evoca exquisitamente la gracia delicada y la vívida realidad de los vasos griegos, no es descripción de un vaso determinado. Mezcla motivos de dos por lo menos: un sereno

[39] Keats, *On seeing the Elgin Marbles for the first time,* y *To Haydon (with the above).* Véase S. A. Larrabee, *English bards and Grecian marbles, op. cit.,* pp. 210 *ss.*

[40] W. Sharp, en *The life and letters of Joseph Severn,* citado por Larrabee, *op. cit.,* p. 212, nota 16.

rito religioso y una danza extática con "hombres o dioses" que persiguen a unas ninfas. Éstos son los dos elementos centrales de su vida, su búsqueda de la tranquilidad y su devoradora pasión. Muchas fuentes diversas se han sugerido para la urna especial que Keats describe;[41] pero lo que hace en ese poema es una fusión única de su genio mortal con la inmortalidad de la herencia de Grecia.

A pesar de su incomparable imaginación, la poesía de Keats se resiente de las lagunas de sus conocimientos clásicos. Conocía poco de filosofía: y así, en sus poemas más largos, las opulentas descripciones parecen ser a veces, no las galas con que la fantasía expresa un claro pensamiento original, sino decoraciones para encubrir el lugar común. Como Shakespeare en su juventud, carecía del sentido de la tragedia. Y no llegó a comprender los grandes principios estructurales que rigen la poesía griega. Shelley, que entendía mejor la arquitectura de la literatura clásica, supo construir sus poemas, por eso, con mayor perfección; y todos los lectores de Keats lamentan que, tan pronto como se aventura más allá de un sencillo relato, como el de *The pot of Basil*, o más allá de una breve expansión lírica, se hace difuso, vago, y a veces ininteligible. El juicio más severo que en buena ley se podría hacer contra el *Endimión* es que su estructura carece de la claridad que brilla en cualquier poema griego, aun en el más complejo y que más vuelo dé a la imaginación.

Lo que la poesía y el arte griego significaban para Keats él mismo nos lo dijo. Significaban belleza. Significaban las supremas manifestaciones de la belleza física: mujeres, mares y cielos, montañas y selvas, tierras floridas y frescas grutas, nobles estatuas y pinturas inmortales; y significaban la belleza espiritual de la amistad, del amor y de las dulces emociones, la belleza de la imaginación y, más que ninguna otra cosa, de la poesía. Estos dos aspectos de la belleza estaban, para Keats, indisolublemente vinculados. La belleza física era expresión de la belleza espiritual. El amor, el ardor imaginativo, la poesía, eran la respuesta a la belleza física. Y sin embargo la belleza física es limitada y temporal. La belleza espiritual es eterna. Si no están ligadas y fundidas como cuerpo y espíritu, entonces una de ellas no tiene sentido, o quizá ninguna de las dos. Un momento, cualquiera que sea la pasión que lo llene, si no está eternizado por el espíritu, es

[41] Respecto a las sugestiones que se han hecho (el Vaso de Townley, el Vaso de Holland House, etc.), véase Larrabee, *op. cit.*, p. 222, donde se encontrará bibliografía sobre el particular. También la *Ode on indolence* describe un sueño de "figures on a marble urn".

sólo una burbuja que revienta. Keats había aprendido eso de los griegos. La belleza física existe sólo como un símbolo de la belleza espiritual, y como camino hacia ella. Está, como *Endimión,* siempre buscando y siempre en peligro de morir hasta que lo transfigura el ósculo de una inmortal. Como los amantes de la urna griega, la belleza es transitoria y desdeñable si no la hacen permanente el arte y la imaginación. Todo en este mundo muere; sólo su belleza puede hacerse inmortal. Keats dice que la belleza es verdad, y que la verdad es una realidad eterna.

Si Keats fué el Shakespeare del Renacimiento del siglo XIX, su Milton fué Shelley. No lo fué Wordsworth, aunque admiraba tanto el patriotismo y la nobleza moral de Milton, sino Shelley, el poeta de las grandes visiones cosmológicas, de las pugnas entre eternos espíritus del mal y del bien, el erudito que como Milton leyó y releyó a los clásicos hasta hacer que frases, imágenes, ideas, personajes, escenas, concepciones enteras se transformaran en parte de su pensamiento, el crítico que, como Milton, tuvo una comprensión total de los principios de la forma clásica, que le sirvieron, no para encadenar, sino para guiar su exuberante imaginación. En muchas cosas podrán haber sido profundamente divergentes los dos poetas, pero en muchas otras fueron estrechamente afines. El autor del *Sansón agonista* y del *Paraíso perdido* hubiera admirado el *Prometeo desencadenado;* y Shelley se unió con el autor del *Lícidas* cuando escribió un lamento bucólico griego por la muerte de Keats.

Shelley fué resultado de una excelente educación clásica que actuó sobre una personalidad única en una época fecunda en impulsos. Fué un lector infatigable. Su amigo Thomas Jefferson Hogg dice que en Oxford solía leer dieciséis horas por día. Leía en la mesa, no ya comiendo, sino dejando que se enfriara la comida. Leía caminando por las calles y los campos. Leía en la cama mientras duraba la bujía y a veces toda la noche. No sólo eso: leía los mejores libros una y otra vez. "Sería un curioso problema —observa Hogg— calcular cuántas veces leyó íntegramente" a Homero. Y leía sus autores predilectos en voz alta a sus amigos, a veces traduciendo en el momento mismo. Tenía sólo treinta años cuando murió, pero había leído muchísimo más y mucho más intensamente la literatura griega que no pocos eruditos profesionales.

Después de iniciarse en el latín con un preceptor a los siete u ocho años, recibió una educación admirable en Eton, mucho mejor que la que Harrow pudo dar al rebelde Byron. Podrá

haber sido infeliz entre sus compañeros, pero los maestros lo educaron bien. Se sabe que escribía buenos versos latinos, que recitó uno de los discursos de Cicerón contra Catilina en una solemnidad escolar, que ejercitó su mano de aprendiz en traducciones poéticas de Virgilio;[42] y ciertamente recordaba muy bien las *Metamorfosis* de Ovidio, pues de ellas tomó el encantador nombre de Ianthe para *La reina Mab* y para su propia hijita.[43] Oxford parece haberlo llevado del latín al griego, de manera no muy completa —a Platón sólo lo leyó en traducciones—, pero ciertamente de un modo que lo estimuló a acudir a los originales. Pasó el resto de su breve vida perfeccionado esta educación escolar.

Todo cuanto amaba Shelley trascendía a su poesía: algunas veces no directamente, pero siempre límpidamente. No es difícil determinar qué autores clásicos eran sus predilectos.[44]

En primer lugar, Homero, a quien leía íntegramente año tras año. En 1818 tradujo siete de los himnos "homéricos" en verso inglés.

En seguida, los trágicos griegos. Esquilo, a quien Shelley ponía muy por encima de los demás, volvía ahora por fin a su justo lugar en la literatura. Ya desde 1809 lo citaba;[45] en 1816 tradujo el *Prometeo encadenado* para Byron y en 1820-21 lo volvió a traducir para Thomas Medwin. Esquilo es un poeta abrumadoramente grande, cuyas alas baten tan vigorosamente y vuelan tan alto, que sólo los espíritus más atrevidos son capaces de seguirlo. Shelley admiraba su elocuencia, los complicados ritmos de sus coros, los alardes de sus largas descripciones, la habilidad e intrepidez con que forma nuevas palabras para expresar lo casi inexpresable, los profundos y complejos sentidos espirituales de que están preñadas su tragedias, y la grandiosa imaginación que creó esas vastas tramas y esos sobrehumanos personajes. La *Hélade* de Shelley es "una especie de imitación de *Los persas*"

[42] Los pasajes que eligió Shelley son *Bucólicas,* X, 1-30, y *Geórgicas,* IV, 360 *ss.*

[43] Ovidio, *Metamorfosis,* IX, 715. Hay también un picaresco epigrama latino sobre el reloj de una dama entre los *delicta juventutis* de Shelley, lo mismo que una versión horaciana bastante pobre del epitafio de la *Elegy written in a country churchyard,* de Gray.

[44] Véase A. S. Droop, *Die Belesenheit Percy Bysshe Shelley's nach den direkten Zeugnissen und den bisherigen Forschungen,* Weimar, 1906, al cual debo muchos de los datos de esta sección.

[45] En *The Wandering Jew,* que Shelley y Medwin escribieron en su adolescencia, el epígrafe del cuarto canto está tomado de las *Euménides* de Eurípides, versos 48 *ss.*

de Esquilo;[46] y en el *Prometeo desencadenado* escribió para el *Prometeo encadenado* de Esquilo una continuación que en realidad supera al poeta griego en sublimidad, si no en profundidad de pensamiento.

Cuando murió ahogado, accidentalmente o por obra criminal, estaba leyendo a Sófocles.[47] Prefería los dramas de Edipo (los menciona expresamente en su prefacio a *Los Cenci)* y la *Antígona,* cuya heroína tiene semejanzas con Beatrice.

De Eurípides, que seguramente le parecía demasiado negativo y cínico, no se ocupó mucho; pero tradujo su *Ciclope,* el único drama satírico completo que existe.

En prosa, su autor predilecto era Platón, a quien le hubiera gustado tenerlo de discípulo. Shelley tradujo el *Banquete* en 1818, y más tarde el *Ión,* el *Menéxeno,* algunos fragmentos de la *República* y dos de los poemas amorosos de Platón. Ha habido otros platónicos en la literatura inglesa; Milton mismo fué uno;[48] pero Shelley es el que mejor ha comprendido a Platón. Dos largos ensayos en prosa son fruto directo de la inspiración que le dieron sus estudios platónicos: el *Discurso sobre las costumbres de los antiguos con relación al tema del amor,* inspirado por el *Banquete,* y la *Defensa de la poesía,* inspirada por el ataque que lanza Platón contra la poesía en la *República.*[49] En esta *Defensa* dice que Platón es "esencialmente un poeta" a causa del esplendor de sus imágenes y del brillo de su lengua; sólo pasa por alto el hecho de que Platón es también un dramaturgo. Ideas filosóficas derivadas de Platón colorean todo el pensamiento de Shelley. Como en Wordsworth, dejó en él una profunda impresión la hermosa idea de que la inmortalidad del alma puede demostrarse por los recuerdos que tiene el niño de su vida "antenatal" en el cielo. (Shelley tomó la palabra *antenatal* de su inventor, William Godwin.) Y una de las doctrinas del *Banquete,* que el amor sexual puede transformarse en una senda hacia la percepción de la belleza y la bondad eternas, se manifiesta en la vida y en la poesía de Shelley. El *Epipsychidion* es una rapsodia sobre temas platónicos.

[46] Shelley, carta a Gisborne, 22 de octubre de 1821.

[47] Véase N. I. White, *Portrait of Shelley,* Nueva York, 1945, p. 465.

[48] Véase, por ejemplo, H. Agar, *Milton and Plato,* Princeton, 1925. Sobre el platonismo de Shelley véase L. Winstanley, "Platonism in Shelley", en *Essays and Studies by Members of the English Association,* vol. IV, 1913, pp. 72-100.

[49] Los títulos ingleses de estos ensayos son *A discourse of the manners of the ancients relative to the subject of love,* y *A defence of poetry.*

Conoció también a Teócrito y a los otros poetas bucólicos, y tradujo algunas de sus obras. Antes de que empezara la historia escrita, los griegos de Asia celebraban cada año un rito religioso en que lloraban la muerte del otoño; entonaban canciones sobre ese tema, y personificaban al otoño como un amable joven cortado en la flor de su fuerza y su belleza. A veces llamaban Adonis a ese joven, y había una leyenda que contaba el amor de Venus por él y su muerte prematura.[50] Las endechas que se cantaban por Adonis fueron adoptadas más tarde por los poetas bucólicos, en cuya obra aparecen a veces pastores y ninfas que lloran por un hermoso joven prematuramente arrebatado de este mundo. A la muerte del poeta bucólico Bión, un amigo escribió uno de esos lamentos; y muchos otros poetas adoptaron este mismo esquema, ninguno con mayor elocuencia que Milton en su *Licidas*. Y ahora, cuando Keats fué arrebatado en la flor de la edad, Shelley tomó la hermosa forma antigua para entonar un treno por su amigo, cambiando el nombre de Adonis por otro más melodioso, Adonais. Aquellos mismos temas, más de veinte veces seculares, reaparecen en el canto fúnebre de Shelley, pero con nuevos acentos, con términos que se hacen reales para Keats.[51] En vez de pintarlo como un verdadero pastor que apacienta ovejas arcádicas, Shelley habla de

los fugaces sueños...
que junto al manantial de su alma joven
pacían como ovejas.[52]

Adonis fué herido de muerte por un feroz jabalí de las montañas, y los que lloraban su muerte le reprochaban tristemente su arrojo temerario. Así Shelley pregunta:

[50] Véase J. G. Frazer, *La rama dorada*, acerca de la interpretación de esta leyenda como símbolo de la muerte anual de la fertilidad de la naturaleza. (Esto aparece en los capítulos XXIX-XXXIII de la edición resumida en un volumen, trad. de E. y T. I. Campuzano, México, 1944).

[51] Hay una lista de los paralelos, inesperadamente numerosos, entre el *Adonais* y sus principales modelos (el lamento de Teócrito por Dafnis, el lamento de Bión por Adonis y el lamento anónimo por Bión), en el estudio de George Norlin, en *University of Colorado Studies*, vol. I, 1902-03, pp. 305-321.

[52] Shelley, *Adonais*, estrofa 9:

the quick Dreams ...
who were his flocks, whom near the living streams
of his young spirit he fed.

¿Por qué dejaste las trilladas sendas,
y con manos de niño y fuerte pecho
desafiaste al dragón en su caverna?[53]

Este dragón hambriento a que Keats se enfrentó era el crítico profesional. Y así como Bión murió envenenado, así Keats bebió la ponzoña, deliberadamente mortal, de sus censores.[54]

En seguida, por un tiempo, la brillante imaginación del poeta cómico Aristófanes fascinó a Shelley.[55] Su mayor fracaso, *Oedipus Tyrannus o Piehinchado el Tirano,*[56] fué un intento de farsa aristofánica basada en los escándalos de la reina Carolina. El coro, sugerido por los cómicos ruidos de una piara de cerdos que pasaba junto a su ventana, es una "cerdosa multitud", paralela a los coros de Aristófanes, constituídos de ranas, avispas y aves; pero la intención satírica es demasiado poco generosa y demasiado cruda para hacer la comedia comparable con las de Aristófanes, y la forma de la comedia ática es imposible de resucitar.

El poeta latino predilecto de Shelley era el joven estoico Lucano.[57] Después de leer los cuatro primeros libros de la *Farsalia,* escribía a Hogg que era un "poema de maravilloso genio, y muy por encima de Virgilio".[58] Pero más tarde, en su *Defensa de la poesía,* dice que Lucano es un "falso pájaro" y no un verdadero poeta. A pesar de todo, admiraba la ardiente retórica de Lucano, su odio por los tiranos, algunos aspectos de su estoicismo (por ejemplo, la idea de que el alma del hombre nace del fuego divino[59]) y la fuerza profundamente poética con que imagina escenas y seres macabros. Entre estas evocaciones hay una que se ha hecho muy célebre: la descripción de las serpientes que acometie-

[53] Shelley, *Adonais,* estrofa 27:

Why didst thou leave the trodden paths of men
too soon, and with weak hands though mighty heart
dare the unpastured dragon in his den?

Cf. Bión, *Lamento por Adonis,* versos 60-61.

[54] Shelley, *Adonais,* estrofa 36:

Our Adonais has drunk poison —Oh!
what deaf and vipereous murderer could crown
life's early cup with such a draught of woe!

Cf. *Lamento por Bión,* versos 109-112.

[55] Esto fué en 1818 (N. I. White, *Portrait of Shelley, op. cit.,* p. 271).

[56] *Swellfoot the Tyrant* se comenzó a escribir en agosto de 1819.

[57] Véase R. Ackermann, *Lucans Pharsalia in den Dichtungen Shelley's,* Zweibrücken, 1896.

[58] Shelley, carta a Hogg, septiembre de 1815.

[59] Shelley, *Adonais,* estrofa 38.

ron a las legiones de Catón en el desierto africano, causando, no uno, sino muchos géneros diversos de muerte.[60] Sus víctimas morían contraídas y empequeñecidas, o ardiendo en llamas, o hinchadas hasta perder todo parecido humano, o derretidas en materia líquida... Estas serpientes han subyugado la fantasía de muchos poetas: Dante las presenta en el canto XXIV del *Inferno,* Milton en su propio infierno.[61] Shelley menciona a menudo los monstruos con sus monstruosos nombres en *La rebelión del Islam* y en el *Prometeo desencadenado.*[62] La espantosa figura de Demogorgón, en el *Prometeo desencadenado,* proviene también seguramente de Lucano;[63] y Lucano mismo aparece en el *Adonais,* para recibir a Keats en el grupo de los poetas malogrados.[64]

Su amigo Medwin decía que el ateísmo de Shelley empezó en la escuela, cuando leía los capítulos de Plinio sobre los dioses en la *Historia natural,* y el poema de Lucrecio, que como buen epicúreo creía que los dioses no tienen nada que ver con el mundo.[65] El epígrafe de *La reina Mab* está tomado de Lucrecio: por lo demás, hay pocas huellas de su influencia sobre Shelley.

Virgilio, con su creencia pesimista en el carácter inevitable de la guerra y su elogio del imperio, poco podía significar para Shelley, excepto en cuanto poeta de la naturaleza. Pero una vez por lo menos sus espíritus se encontraron. En el más famoso de sus poemas cortos, escrito al final de un período de atroces guerras civiles, Virgilio profetizaba que el nacimiento de un niño maravilloso traería una nueva era de paz y de vida de acuerdo con la naturaleza.[66] La historia volvería a desplegarse una vez más, iniciando, con una nueva Edad de Oro, un nuevo período

[60] Lucano, *Farsalia,* IX, 700 *ss.*

[61] Milton, *Paradise lost,* X, 521 *ss.*

[62] Shelley, *The revolt of Islam,* VIII, 21; *Prometheus unbound,* III, 1, 40; IV, 19, etc.

[63] La historia de Demogorgón es muy complicada. Su nombre es evidentemente una mezcla de las monstruosas y terribles Gorgonas y el gran Artífice, Demiurgo, que según Platón fué el creador del universo. Lo menciona Lucano en la *Farsalia,* VI, 498, y lo invoca la hechicera en este mismo canto, versos 744 *ss.;* después se le encuentra en Estacio, *Tebaida,* IV, 513 *ss.;* aparece como "Daemogorgon" en la *Genealogia deorum* de Boccaccio, y llega a la poesía inglesa, en Spenser, a través de Ariosto. Fijándose en la frase "the terror of the earth" *(Prometheus unbound,* III, 1, 19), Miss J. F. C. Gutteling, en *Neophilologus,* IX, 1924, pp. 283-285, sugiere que Shelley pudo haber combinado simplemente las palabras *demos* ('pueblo') y *Gorgon* para indicar el elemento de religión que él más odiaba, su poder de aterrorizar al pueblo.

[64] Shelley, *Adonais,* estrofas 45-46.

[65] Véase N. I. White, *Portrait of Shelley, op. cit.,* p. 22.

[66] *Bucólica IV* de Virgilio; cf. también *supra,* vol. I, p. 122, y vol. II, p. 164.

de mil años: los Argonautas se harían otra vez a la vela y habría una segunda guerra de Troya. Pero Virgilio no prosigue la idea de la repetición perpetua, y más bien se detiene en el tema de la paz perdurable, la tierra fecunda sin trabajo y la mar sin tormentas.[67] Shelley se hace eco de este ideal en el último coro de su *Hélade*:

> Torna a empezar la gran edad del mundo,
> los años de oro vuelven;
> la tierra muda ahora, cual serpiente,
> sus ropas invernales.[68]

Pero, sin abandonar el espíritu de Virgilio, corrige la incoherencia de su maestro, exclamando:

> ¡Oh, no se escriba ya el troyano luto!
> ¡No torne más la guerra! ...
> ¡Cesad! ¡Que acabe ya la muerte, el odio,
> la sangre derramada![69]

A pesar de ser tan vívida su imaginación, nunca hubiera podido Shelley crear las soberbias escenas y las majestuosas figuras de sus poemas de madurez si no hubiese estudiado la escultura y la arquitectura grecorromanas y si no hubiese vivido en Roma.[70] En su prefacio al *Prometeo desencadenado* dice haber escrito gran parte de esta obra entre las ruinas de Roma. Dos generaciones antes, Gibbon había concebido la *Decadencia y caída del Imperio romano* sentado entre esas mismas ruinas. Pero el de Gibbon era un libro de resignación, desengaño y lamentación otoñal. El drama de Shelley se compuso bajo la inspiración de

[67] Recuérdense las palabras de la hermosa oda de Tennyson *To Virgil:* "perpetual peace, unlaborious earth, and oarless sea".

[68] Shelley, *Hellas,* coro final:

> *The world's great age begins anew,*
> *the golden years return,*
> *the earth doth like a snake renew*
> *her winter weeds outworn.*

[69] Shelley, *Hellas,* coro final:

> *Oh, write no more the tale of Troy,*
> *if earth Death's scroll must be! ...*
> *Oh, cease! must hate and death return?*
> *Cease! must men kill and die?*

[70] Hay una descripción del múltiple y activo interés de Shelley por la escultura grecorromana en S. A. Larrabee, *English bards and Grecian marbles, op. cit.,* cap. VIII.

"el vigoroso despertar de la primavera en aquel divino clima, y la nueva vida con que empapa los espíritus hasta dejarlos embriagados". El contraste resume la diferencia que hay entre dos épocas. Gibbon se sienta entre las ruinas y mira hacia atrás, hacia el pasado. Shelley encuentra en las ruinas una inspiración para el futuro; su poesía es un renacimiento de belleza, que surge de los magníficos restos de aquel ayer inmortal que eternamente renace.

Para Shelley, el don más importante del espíritu griego era la libertad. Los griegos practicaron una auténtica libertad religiosa. Aunque uno de los cargos por que se condenó a muerte a Sócrates era el de herejía, esto fué en una época de extrema tensión política y espiritual; y Atenas tuvo que sufrir muchísimo menos de las persecuciones religiosas que cualquiera de las naciones modernas: una de las principales razones de la admiración de Shelley por aquel gran poeta religioso, Esquilo, era que había escrito una tragedia cuyo héroe desafía al tirano, Dios. La libertad política fué la consigna de la democracia ateniense, y otro de los más grandes logros de la civilización griega. Así como los estados griegos coligados habían resistido a los antiguos persas que querían esclavizarlos, así esperaba Shelley que sacudieran el despotismo de los turcos modernos, y que todos los despotismos análogos, en todo el mundo moderno, fueran extirpados para siempre. También la libertad sexual, más allá de los límites fijados por

esa grande secta
que prescribe que cada cual escoja,
de entre el vulgo, una amante o un amigo,[71]

la libertad que proclaman algunos interlocutores de los diálogos de Platón, fué practicada por Shelley, a pesar de sus melancólicos resultados. Finalmente, todas estas libertades eran expresiones de ese principio griego central, la libertad de pensamiento, que se funda en la creencia de que la naturaleza humana es, en sí misma, capaz de lo mejor. Shelley fué como un griego porque siempre dijo *sí* a la naturaleza: aun a la naturaleza humana.

Sin embargo, los griegos significaron para él mucho más que modelos que copiar o rivales que emular. Así, apenas llegó a imitar alguna vez a Homero, y sin embargo lo leía año tras año.

[71] Shelley, *Epipsychidion*, 149 *ss.:*

. . . that great sect,
whose doctrine is, that each one should select
out of the crowd a mistress or a friend.

De Homero, así como de otros grandes autores clásicos, recibió una influencia demasiado amplia para que se la pueda señalar en cada uno de sus escritos. Así como gustaba de escribir en una torre, dominando el Mar Mediterráneo, o entre las flores y las arcadas del Coliseo, o con las montañas del Norte de Italia ante sus ojos, así su constante estudio de los griegos le dió ejemplos de grandeza y compañeros en nobleza.

§ 5. ITALIA

Ahi, dal dolor comincia e nasce
l'italo canto.

LEOPARDI[1]

El fermento de las lecturas y de las ideas revolucionarias estaba invadiendo a los estados italianos. Pero en Italia la corrupción del fin de la era barroca había llegado a abismos más profundos. La moral, la inteligencia y aun la fuerza de voluntad estaban entorpecidas por el desmembramiento de la nación y su sujeción a corrompidas oligarquías y mezquinos tiranuelos. Por eso era más difícil para los jóvenes escritores abrirse paso hacia la luz. Los que lucharon por salir del calabozo y huir a lo alto tuvieron que sufrir casi siempre tormentos horrorosos. Su vida quedó destrozada entre dolores de agonía. Murieron en un silencio desesperado y tenebroso. Su obra no tiene el sereno lirismo de Keats y Chénier; no tiene el optimismo de Shelley y Goethe; no tiene esa sombría decisión de Byron, que lo asemeja a un Mazeppa. Es profundamente pesimista. Es un grito lanzado desde el abismo. Pero hasta ese grito es música.

Oímos esa música en tres voces: trágica, elegíaca y lírica.

El conde Vittorio Alfieri nació en 1749, en el seno de una familia antigua, noble y rica. Fué descuidado por sus parientes y atrozmente mal educado. Aunque fué un muchacho extraordinariamente inteligente y deseoso de alimento espiritual, se moría de hambre. Ni siquiera sabía toscano, la lengua literaria de Italia, sino sólo francés, además del dialecto piamontés de la región. Platón dice que un temperamento brillante sufre siempre la peor corrupción si no se le dirige bien;[2] y Alfieri padeció esta corrupción. Tan pronto como se vió dueño de sí mismo se entregó

[1] Leopardi, *Canti,* III: *Ad Angelo Mai,* 69-70.
[2] Platón, *República,* 491 e.

a una vida disoluta, que sin embargo no fué suficiente para descargar sus volcánicas energías. Cabalgó veloces corceles, riñó en duelos, tuvo ardientes amores, viajó con demoníaca infatigabilidad por toda Europa, de país en país, desde Escocia hasta Rusia, desde Noruega hasta Portugal...

Entre los veinte y los treinta años comenzó a educarse: sin pensar en labrarse un porvenir, sino simplemente por la necesidad de dar de comer a su hambriento espíritu, empezó a leer a Montesquieu y a Helvétius, a Rousseau y a Voltaire. Gracias a ellos encontró el camino de Plutarco. Leyó íntegramente las *Vidas paralelas* cuatro o cinco veces. Aquí, por vez primera, encontró su imaginación asuntos dignos de sí misma sobre los cuales ejercerse. En su fascinante autobiografía dice Alfieri que, mientras leía, solía saltar fuera de sí, poseído de admiración por hombres como César, Bruto y Catón, y después llorar al contemplar su propia miseria y verse súbdito de un gobierno tiránico.[3] Su espíritu descubrió finalmente su verdadera ruta cuando cayó sobre los *Ensayos* de Montaigne (durante cuya lectura lloraba por no entender las citas latinas y griegas) y cuando recibió el impulso pedagógico y poético que le dió un sabio abate portugués a quien Alfieri llama "un Montaigne de carne y hueso".

En 1775 escribió su primera tragedia, *Cleopatra*. Fué representada, y calurosamente aplaudida. Sin embargo, él sabía que era una obra frustrada. No había dicho lo que su alma tenía que decir. Nosotros podemos ver por qué. No tenía modelos sobre que trabajar, fuera de las tragedias de Metastasio y Racine (a través de las cuales no podía sentir sino muy de lejos la fuerza del teatro grecorromano) y las tragedias de Voltaire, artificiales y esencialmente falsas. No sabía griego, y apenas tenía alguna idea de la tradición central de la literatura a la cual pertenece la tragedia. Sin embargo, la adivinó. Comenzó a trabajar intensamente en su educación, haciendo voto de nunca volver a hablar ni escribir francés, estudiando latín y toscano, y consagrándose a sus tragedias con toda su característica velocidad y energía.

El resto de su vida fué apasionantemente dramático: su huída con la mujer del príncipe Carlos Estuardo, la renuncia a sus propiedades en los territorios del rey de Cerdeña, precio que pagó

[3] Alfieri, *Vita, scritta da esso*, ed. Linaker, Florencia, 1903, p. 95: *All' udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano del vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva nè fare nè dire ed inutilmente appena forse si poteva sentire e pensare.*

para verse libre de la policía del rey, la publicación de sus sátiras, en que llena de escarnio a los reyes y a los plebeyos, a la nobleza y a la clase media, su huída del Terror revolucionario francés,[4] su feroz libelo contra los "galos" (el *Misogallo*), compuesto cuando las tropas de Napoleón invadieron Italia, su estudio del griego cuando tenía casi cincuenta años, su fundación de una caballeresca Orden de Homero... Todo esto fué por cierto más múltiplemente dramático que sus tragedias.

Escribió veintidós en total.[5] Eran, sin género de duda, las mejores tragedias que se habían escrito en italiano, y señalaron un nuevo y elevado nivel en la literatura dramática de su patria. Sus argumentos son asuntos históricos importantes e interesantes, desde Agamemnón hasta Lorenzo de Médicis, desde Saúl hasta María Estuardo; sus caracteres están límpidamente bosquejados y sus emociones audazmente diferenciadas; su vehículo es el verso blanco, enérgico y a veces áspero, pero firmemente domeñado. Byron, que en muchos aspectos se parece a Alfieri, nos da a menudo la sensación de que su elocuencia se ha desbocado en un desatinado galope y ha huído lejos con él. A veces él mismo le da latigazos. Alfieri cabalga un corcel tan violento como el de Byron; un corcel negro e infatigable; pero él siempre tiene tirantes las riendas.

Se ha acusado a sus tragedias de falta de dramatismo. Algunas de ellas, en efecto, no son dramáticas: a pesar de su hermosura, son ésas sus obras menos satisfactorias. Dos razones explican esto. Una es la resolución misma de Alfieri de conservar la unidad de acción eliminando todos los episodios e incidentes secundarios, no como gesto de sumisión a Aristóteles, sino con el fin de concentrarse en el heroísmo. La otra es un hábito que comparte con casi todos los escritores de la era revolucionaria: hace largos discursos sobre los ideales más importantes —patriotismo, lucha contra la tiranía, amor filial— y deja que esto se sustituya a la acción. La esencia del drama es el cambio. Pero en 1780 era algo tan nuevo oír un atrevido discurso acerca de la tiranía, que, aunque no hiciera avanzar la intriga, parecía ser dramático.

[4] Al principio lo había llenado de entusiasmo la Revolución. Recorrió las ruinas de la Bastilla y recogió como recuerdo algunas piedras: véase C. Megaro, *Vittorio Alfieri, forerunner of Italian nationalism,* Nueva York, 1930, p. 110 y notas. Otro tanto hizo Wordsworth (cf. *The prelude,* IX, 67 *ss.*).

[5] No todas se pueden definir estrictamente como tragedias. El mismo dió a *Abele* el nombre de "tramelogedia". La *Alceste seconda* se basa en una traducción directa de la *Alcestis* de Eurípides; *Merope* y *Timoleone* no terminan trágicamente (aunque las frases de los últimos instantes las acercan a algunas de las tragedias de Eurípides).

Sin embargo, Alfieri escribió varios buenos dramas: por ejemplo *Mirra,* vigorosa variación sobre el tema de Edipo, en que una doncella se enamora ardientemente de su padre;[6] *Mérope,* tensa historia en que (con absoluta verosimilitud) una madre ordena casi la ejecución de su hijo;[7] y un estupendo *Saúl,* que muestra la lucha entre violenta locura y serena cordura que se agita dentro del espíritu del propio rey y que se manifiesta también en la pugna entre la influencia de su hija, de su hijo y de su sucesor David, y el influjo de su perverso ministro Abner.

La principal importancia de las tragedias de Alfieri está en que trasmiten un mensaje revolucionario en una forma clásica. Dos tercios de su obra dramática están escritos sobre asuntos tomados de la historia y la mitología grecorromanas.[8] Todas sus tragedias están formadas en un molde que él asimiló lo más estrechamente que pudo al de la tragedia clásica. Casi en todas hay denodadas censuras de la tiranía y audaces elogios de la libertad. A veces carga demasiado sus tintas, y hace a sus héroes demasiado blancos y a sus déspotas demasiado negros; pero no siempre: y en verdad la frontera entre tiranía y heroísmo *es* la frontera entre negro y blanco, entre malo y bueno. La pureza de su forma trágica enaltece la fuerza de la protesta social de Alfieri, en lo cual es un precursor de Shelley.

La forma en que escribió Alfieri provenía indirectamente de la tragedia griega y romana. Pero las tragedias que conocía mejor eran las de Racine y Voltaire. El poeta antiguo de quien más afín era su espíritu es Séneca; sin embargo, no lo estudió con tanto cuidado como los dramaturgos del Renacimiento. Desde el punto de vista de la forma, lo que hizo fué simplificar y dignificar la tragedia barroca, haciendo de ella algo más auténticamente clásico. El contenido del mensaje de Alfieri es audaz y sencillo: *¡Muera la tiranía!* La tiranía es el poder que ejerce alguien sin preocuparse más que de sí mismo. De ordinario es un hombre

[6] La leyenda de Mirra se encuentra en Ovidio, *Metamorfosis,* X, 298 *ss.*

[7] La tragedia de Alfieri hace que la *Merope* de Arnold (véase *infra,* p. 239) parezca, por contraste, todavía más desteñida.

[8] Por ejemplo, leyó (en traducción) los *Siete sobre Tebas* de Esquilo para su *Polinice,* y escribió su *Agamemnone* y su *Oreste* bajo la inspiración de Séneca; *Virginia* proviene de Tito Livio, *Timoleone* de Plutarco, *Ottavia* de Tácito y de la tragedia del mismo nombre atribuída a Séneca; *Antigone* le fué inspirada por la *Tebaida* de Estacio. Alfieri era particularmente devoto de los historiadores romanos, Tácito, Salustio y Tito Livio. En esto, como en su pasión por Plutarco, estaba muy cerca de los hombres que hicieron la Revolución francesa. Sobre su deuda a los clásicos en general véase G. Megaro, *Vittorio Alfieri, forerunner of Italian nationalism, op. cit.,* cap. IV.

quien se constituye en tiranía; pero también una familia, un grupo o una clase —aun la clase trabajadora— pueden hacerse tiranos.[9] Para esta creencia tenía predecesores en Montesquieu y Helvétius, y un íntimo aliado en Chénier.[10] Antes de publicar su tratado *Del príncipe y de las letras* (1786), se lo leyó Alfieri a Chénier, el cual expresó ideas análogas, el año siguiente, en su *Ensayo sobre la perfección y decadencia de la literatura* y en su idilio *Libertad*.[11] Chénier y Alfieri identificaban la libertad con la literatura. Sin libertad —decían— es imposible la virtud; y sin virtud no pueden existir grandes escritores. El carácter imperioso y violento de Alfieri le hacía sentir por el tirano —quizá porque él mismo pudo haberlo sido fácilmente— interés y odio a la vez. Voluntad despiadada, espantosa crueldad, ejercida aun contra su propia familia, perfidia de culebra, tales son los distintivos del tirano.[12] Entre sus súbditos engendra miedo, abyección, pérfida deslealtad, corrompida adoración por el dinero, y la supresión de todas las normas de moral;[13] en algunos despierta una negra melancolía, que nace de la certidumbre de que es imposible una vida plenamente libre, y en los héroes provoca una resuelta rebelión, tanto más resuelta si está condenada al fracaso. En esa resolución compendió Alfieri lo mejor de su era revolucionaria, y con ella recreó al mismo tiempo el espíritu de la tragedia clásica.

Los dramas de Alfieri tuvieron muchos imitadores: algunos, como Vincenzo Monti (el Southey italiano), más aplaudidos en sus días que el propio Alfieri. El mejor poeta entre ellos fué el veneciano Ugo Foscolo, que nació en la isla griega de Zante en 1778, y que moriría desterrado en Londres en 1827. A pesar de que su teatro no tiene mucha importancia en comparación con el resto de su obra, resuena en él el mismo ardor revolucionario

[9] Alfieri afirma esto en su tratado *Della tirannide*, I, I. También escribió una comedia, *I troppi*, que está llena de insultos a la plebe.

[10] Sobre la vida de Chénier véase *supra*, pp. 166 *ss*. Una reconstrucción de su amistad con Alfieri, se puede ver en el libro de P. Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier*, París, 1936, vol. I, pp. 220 *ss*.

[11] El tratado de Alfieri *Del principe e delle lettere* se estudia en Megaro, *op. cit.*, cap. II.

[12] Hay un estudio acerca de las características del tirano tal como lo pinta Alfieri, por M. Schwehm, *Der Tyrann in Vittorio Alfieris Tragödien*, Bonn, 1917.

[13] Esto es lo que Montesquieu llama "commencer par faire un mauvais citoyen pour faire un bon esclave" *(De l'esprit des lois*, IV, III*)*; según Helvétius, tal es siempre el principio de la ruina de un estado despótico.

y nacionalista que en el de su maestro. Pero, como en tantos otros, causó en Foscolo una cruel decepción el más grande de todos los revolucionarios, Napoleón Bonaparte. Todos sabemos cómo Napoleón apareció al principio como el libertador de las naciones oprimidas, el destructor de los tiranos, después como el caudillo de la agresión nacionalista francesa, y por último como el traidor del republicanismo, el asesino de la libertad, el emperador de los franceses y casi de toda Europa. Todos sabemos cómo Beethoven dedicó su Sinfonía "Heroica" al libertador, y cómo más tarde, al tener noticia de los nuevos planes dinásticos de Napoleón, rasgó la página de la dedicatoria y consagró la obra "a la *memoria* de un gran hombre". Así también Wordsworth, después de saludar el sol naciente de la libertad

(Era hermoso vivir en esa aurora,
pero ser joven era el cielo mismo[14]),

lo vió oscurecido por las tempestades de la ambición y de la guerra. Desde Polonia hasta España, la misma desilusión quitó sus fuerzas a la juventud de todo el continente.

Foscolo había peleado como voluntario en los ejércitos de Napoleón. En 1797 lo saludó en una *Oda a Bonaparte el libertador.* Unas pocas semanas después Napoleón vendía a Austria el territorio de la patria de Foscolo, Venecia, por el tratado de Campo Formio. La desesperación que entonces invadió a los coetáneos de Foscolo está inmortalizada en una novela de amor desdichado, agonía mental y suicidio, las *Últimas cartas de Jacopo Ortis,* obra análoga a las *Cuitas de Werther* de Goethe, pero en que no se expresa ya el individualismo, sino el patriotismo.

Foscolo fué un excelente conocedor de los clásicos. Él, como Chénier, oyó hablar griego moderno en torno suyo durante su infancia; y como Chénier, se entregó más tarde al estudio del griego clásico, con finura y erudición.[15] Graciosos ecos de la poesía griega y romana pueden oírse aun en sus más ligeros poemas

[14] Wordsworth, *The prelude,* XI, 108-109:

Bliss was in that dawn to be alive,
but to be young was very heaven...

[15] Escribió una traducción del poema LXVI de Catulo *(La cabellera de Berenice),* con un comentario. Homero y Plutarco eran dos de sus autores predilectos: véase A. Cippico, "The poetry of Ugo Foscolo", en *Proceedings of the British Academy,* 1924-1925. Sobre sus experimentos de traducción de Homero *(Ilíada,* cantos I y III), eminentemente afortunados, pero desafortunadamente incompletos, véase G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe,* Leipzig, 1912, pp. 116-117.

líricos personales.[16] Pero el más grande de sus poemas no es un acorde de ecos, sino una completa y vital interpenetración del mundo antiguo y del mundo moderno, una afirmación de que la historia es la historia de los valores por los cuales vivimos, una aclamación de que el pasado no está muerto mientras inspire el presente, una advertencia de que el presente está muerto si olvida su pasado. Este poema es su célebre elegía intitulada *De los sepulcros.*

En 1806 el nuevo gobierno revolucionario promulgó un edicto cuyo objeto era implantar la igualdad y la fraternidad entre los muertos. Ordenaba que todos los cadáveres, sin excepción, fuesen enterrados en un cementerio público, bajo lápidas de idéntico tamaño, con inscripciones sometidas a la censura y "coordinadas" por las autoridades locales. Foscolo hubiera podido considerar esto como muestra de una despreciable tiranía, y zaherirla en alguna de sus mordaces sátiras. Si así lo hubiese hecho, su poema apenas habría sobrevivido a la ordenanza que lo había provocado. Pero en vez de eso, meditó largamente sobre el contenido todo del edicto, hasta que dió con el más amplio y profundo sentido humano de la costumbre del entierro. Si se construyen sepulcros —pensaba—, si en las lápidas se esculpen nombres y títulos, esto es un símbolo de la vida que los muertos siguen viviendo en el espíritu de quienes les sobreviven. Sería horrible que en los sepulcros hubiese imágenes de dolor, funestos esqueletos.[17] No; las tumbas deben estar entre árboles siempre verdes, verdes como un recuerdo imperecedero, o en jardines fuera de la ciudad, como están en Inglaterra. Sobre todo, los sepulcros en que yacen grandes hombres son un foco de vida nacional y una invitación a la grandeza entre los vivos. Sería vergonzoso que Parini[18] descansara al lado de algún criminal; y la iglesia de

[16] Las primeras palabras de sus obras completas, el admirable soneto:

Non son chi fui; perì di noi gran parte,

son las palabras mismas de Horacio (*Odas,* IV, 1, 3):

Non sum qualis eram,

con la madura ironía horaciana ahondada por una juvenil melancolía. Hay también dos encantadoras odas, que él llama "eolias", pero que en realidad son más horacianas por su manera: *A Luigia Pallavicini* y *All' amica risanata.* Como verdadero revolucionario, aunque admiraba la perfección artística de Horacio, despreciaba personalmente a éste como renegado de la República y adulador del "tirano" (véase el estudio de L. Pietrobono en *Orazio nella letteratura mondiale,* Roma, 1936, p. 127).

[17] Sobre esta idea véase *supra,* p. 115, a propósito de la obra de Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet.*

[18] Véase *supra,* pp. 46-47, acerca de *Il giorno* de Parini.

la Santa Cruz de Florencia, donde están las tumbas de Maquiavelo, de Miguel Ángel, de Galileo, y ahora la de Alfieri, es uno de los más grandes santuarios de Italia. Así ha sido siempre. A lo largo del Mar Egeo hay tumbas que las Musas se complacen en visitar. Un ciego vagaba un día entre esas tumbas, y ellas le contaron su historia, y el ciego rindió homenaje con su canto a las sombras que allí moraban. Ese canto hizo célebre al troyano Héctor

> do la sangre vertida por la patria
> sea santa y llorada, y mientras brille
> el sol sobre la humana desventura.[19]

Por su forma, este hermoso poema es descendiente de la elegía grecorromana. Sus antepasados modernos son las meditaciones elegíacas inglesas del siglo XVIII: *La tumba* de Robert Blair, las *Noches* de Edward Young, la *Elegía escrita en un cementerio de aldea* de Thomas Gray, y sus sucesores en Francia, los meditabundos poemas de Gabriel Legouvé y de Jacques Delille. Es tentador considerar los *Sepulcros* como una carta, más bien que como una elegía: es obra escrita en verso blanco, y dedicada al poeta Ippolito Pindemonte, que contestó con una *Epístola*. Pero también los poetas romanos habían dirigido elegías a amigos íntimos, y el tono del poema, profundamente penetrado de fantasía y de emoción, hace de él una elegía, una de las más nobles y generosas de la literatura.

Su meditación empieza con los tiempos mismos del poeta, y retrocede, a través de la historia de la grandeza de Italia, hasta llegar a la fuente de la corriente central de la cultura europea: la guerra troyana y los poemas de Homero. En cuanto reflexión sobre el hecho de que el tiempo se va haciendo eternidad, es descendiente de la *Comedia* de Dante. Pero es un poema pagano, no cristiano.[20] Foscolo no habla de la doctrina cristiana de la

[19] Foscolo, *Dei sepolcri*, 293-295:

> *Ove fia santo e lagrimato il sangue*
> *per la patria versato, e finchè il sole*
> *risplenderà su le sciagure umane.*

[20] Foscolo consagró muchos años de su vida a un poema didáctico que se llamaría *Le Grazie*, cuyos fragmentos inconclusos se publicaron con el título de *Inni:* su intención era glorificar a las divinidades griegas como las verdaderas inspiradoras de la civilización, como las creadoras de la belleza y las patrocinadoras de la filosofía y de la poesía, que son las dos vías posibles para apreciar el mundo. En este paganismo positivo me parece un antepasado directo de Carducci y Leconte de Lisle (cf. *infra*, pp. 244-245).

muerte y de la vida eterna. Sabe que es posible ver en las tumbas un recuerdo constante de que hemos de morir; pero cree que ver en ellas esto es casi tan desatinado como pedir que todas las tumbas sean iguales e imposibles de distinguir. Eso es negar una de las cosas más sublimes de que es capaz de humanidad. El presente contiene al pasado y vive por él. Los sepulcros, como los poemas, son un memorial de la grandeza pasada y un estímulo para las hazañas futuras. Las Musas recuerdan e inspiran a un mismo tiempo.

Aunque la elegía de Foscolo es protesta contra un decreto del gobierno revolucionario, no por ello dejó de ser él un poeta de la Revolución: se dirigía en ese mismo poema a sus compatriotas instándoles a sacudir su innoble indolencia para transformarse en una nueva nación, digna del magnífico pasado que los ligaba con la gravedad romana y el heroísmo griego.

El conde Giacomo Leopardi (1798-1837), el más melancólico poeta lírico de Italia, se crió en un desolado hogar provinciano donde no tenía más amigos que los libros. Como Fénelon y Gibbon, se educó devorando la biblioteca de su padre. Pero, a diferencia de ellos, arruinó su salud con el estudio excesivo. Esto, con su soledad y el desamor de su madre, entenebreció para siempre su espíritu.

Antes de los veinte años era ya un ilustre helenista.[21] A los quince compuso una historia de la astronomía. A los dieciséis escribió una traducción de dos obras de Hesiquio, historiador del siglo VI, junto con un ensayo biográfico; a esa misma edad, un comentario latino, con notas y correcciones, sobre la vida del filósofo neoplatónico Plotino compuesta por Porfirio, y un comentario latino sobre varios retóricos importantes del período imperial.[22] A los diecisiete concluyó un *Ensayo sobre los errores populares de los antiguos*. Hacia los veinte había escrito más obras de erudición que las que algunos profesores modernos hacen en toda la vida. Pero ni física ni mentalmente se sentía lo bastante fuerte para lanzarse a una larga carrera de investigación, y veía que casi no había nadie en Italia que se preocupase de los estudios eruditos. Incansable como Alfieri, pero mucho menos vigoroso, y encadenado por la dependencia en que vivía de sus padres, viajó (cuando tuvo libertad para hacerlo) de ciudad en

[21] Véanse más detalles, con estudios de sus diversas obras, en F. Moroncini, *Studio sul Leopardi filologo*, Nápoles, 1891.

[22] Estos retóricos son Dión Crisóstomo, Elio Aristides, Hermógenes y Frontón.

ciudad, sin encontrar a nadie con quien hablar, excepto de tarde en tarde algún sabio extranjero como Niebuhr, o rara vez algún literato italiano, como Pietro Giordani.[23] Su poesía abunda en patéticas imágenes que expresan el abandono y la falta de patria: el gorrión solitario, el pastor errante de las llanuras de Asia, la retama que nace sola en las pendientes de un volcán. Y sus poemas líricos están llenos de preguntas, premiosas y tristes preguntas que nadie escucha, y que nunca reciben respuesta.

Como tantos de los poetas que hemos estudiado, Leopardi comenzó su obra poética traduciendo autores clásicos, para después tratar de rivalizar con ellos. A los diecisiete años tradujo los poemas de Mosco y el poemita épico-burlesco que se llama la *Batracomiomaquia,* o "Batalla de ranas y ratones".[24] A los dieciocho probó fortuna con una traducción experimental de fragmentos de la *Odisea.* Fué ésta la primera obra que dió a la estampa. El público la recibió con fría indiferencia o sarcásticas sonrisas.[25]

En 1817, sintiendo más fuertes sus alas, publicó un *Himno a Neptuno* y dos odas anónimas, traducido todo "del griego" y acompañado de notas explicativas. Todo era invento de Leopardi. En sus notas decía que el autor del himno *no* era Simónides, ni tampoco Mirón (en realidad, parece obra de un inteligente discípulo de Calímaco). De las breves odas —que están dirigidas, característicamente, *Al Amor* y *A la Luna*— dice Leopardi que "gustosamente las ascribiría a Anacreonte". La publicación de estas inocentes falsificaciones señaló un importante mojón en su vida. Sentía ya que podía igualar por lo menos a los eruditos de sus días. Ahora se proponía igualar a los poetas de Grecia, preparándose para su propia obra en ese mismo campo,

[23] En Roma no encontró a nadie que supiese griego y latín: los romanos no se ocupaban de otra cosa que de coleccionar antigüedades; en Milán la cosa era peor, pues no pudo encontrar una sola edición de clásicos griegos o latinos cuya fecha de publicación fuese posterior al siglo XVII; en Bolonia, los estudios filológicos estaban "in uno stato que fa pietà, anzi non esistono affatto"; en Florencia, supremo desdén por la literatura clásica; en Nápoles, a pesar de su pretensión de admirar la Antigüedad, total indiferencia. Véase F. Moroncini, *op. cit.,* pp. 25 *ss.,* donde se citan varias cartas de Leopardi.

[24] Hacia el fin de su vida (a partir de 1833), cuando había abandonado los ideales de patriotismo y progreso, escribió un *Suplemento* a esta obra *(Paralipomeni della Batracomiomachia),* en el cual, bajo la inspiración de los *Animales parlantes* de Giovanni Battista Casti, satirizaba los esfuerzos que hacían los italianos por liberarse de los austríacos, y al mismo tiempo trasegaba veneno contra la cultura germánica.

[25] Véase F. Moroncini, *op. cit.,* pp. 169 *ss.* En ese mismo año tradujo Leopardi el libro II de la *Eneida,* el *Moretum* y una parte de la *Teogonía* de Hesíodo (descripción de la batalla de dioses y titanes).

la poesía lírica. Exactamente del mismo modo, cincuenta años antes, otro infeliz muchacho llamado Chatterton había publicado poemas originales de notable mérito disfrazándolos como reliquias del pasado que admiraba.

Al llegar a la edad viril, Leopardi dió el mismo paso que su coetáneo Shelley y otros jóvenes poetas de su época. Renunció al cristianismo y se hizo librepensador, con una preferencia sentimental por las divinidades griegas.[26] Se transformó, por breve tiempo, en reformador social, opuesto a las fuerzas de conservatismo y represión. Simpatizaba, además, con el movimiento de nacionalismo que cada vez cobraba más fuerzas en Italia, y que no significaba simplemente resistencia a la expansión e invasión extranjera, sino una resurrección positiva de la inteligencia, la elocuencia y el sentido histórico de los italianos. Sus primeros poemas originales, tres canciones líricas importantes y estrechamente vinculadas, evocan diversos aspectos del nuevo renacimiento que él esperaba. Estos poemas son *A Italia, Sobre el monumento de Dante* y *A Angelo Mai cuando encontró los libros de la República de Cicerón.*[27] El pensamiento de los tres está íntimamente emparentado con el de la elegía de Foscolo sobre los sepulcros. Lamentan la decadencia y ruina de Italia, su desintegración moral, la pérdida de aquel coraje y aquella resolución que debió haber heredado de la antigua Roma, y el heroísmo mal encauzado que llevaba a sus jóvenes voluntarios a pelear en Rusia con Napoleón y no en su propia patria por la libertad.

[26] El poema de Leopardi *Alla primavera (Canti,* VII), como *Die Götter Griechenlands* de Schiller (cf. *supra,* pp. 132-133), pregunta si es realmente cierto que los espíritus que en un tiempo dieron vida a toda la naturaleza han desaparecido para siempre.

[27] *All' Italia* y *Sopra il monumento di Dante (Canti,* I y II) se escribieron en 1818 y se publicaron juntos a principios de 1819 con el título de *Canzone sullo stato presente dell' Italia.* El poema *Ad Angelo Mai, quand' ebbe trovato i libri de Cicerone della Repubblica* (*Canti,* III) se compuso en 1820. Sobre la vida del jesuíta Mai, brillante humanista (1782-1854), véase J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* Cambridge, 1908, vol. III, p. 241. Hubo varios hechos insólitos en su descubrimiento del *De republica* de Cicerón: *1)* el libro estaba enteramente perdido, y sólo se le conocía por algunos extractos; *2)* Mai no lo encontró en un manuscrito ordinario, sino en un palimpsesto, es decir, en un códice que alguien había raspado durante la Edad Oscura para escribir allí mismo el texto del comentario de San Agustín sobre los Salmos: Mai descubrió las huellas desvaídas de una escritura anterior bajo el texto más reciente, y logró leerla y copiarla; *3)* la doctrina política del libro de Cicerón, aunque no era nueva para los estudiosos de la teoría política grecorromana, confirmaba las aspiraciones de la generación revolucionaria en su recomendación de la división de poderes dentro del Estado, y en su afirmación de que la justicia abstracta es superior a la voluntad del monarca.

Recuerdan a los italianos la nobleza de Dante, el "indómito enemigo de la Fortuna", la dulce melancolía de Petrarca, la intrepidez exploratoria de Colón, la imaginación de Ariosto, el infortunio del melodioso Tasso, y, por último, la orgullosa energía de Alfieri.[28] Dicen y repiten que los hombres no pueden vivir por el solo presente, para el solo presente, sin hacerse tan lerdos y tan cobardes como una bestia rumiante. El heroísmo está cimentado en la historia. Los hombres modernos deberían sentir como una afrenta el ser menos heroicos que Leónidas y su puñado de espartanos, que se enfrentaron al abrumador poderío de Persia.[29]

Pero la desilusión cayó sobre Leopardi, como sobre otros reformadores. Añadida a su soledad, a su precaria salud, a la frialdad y avaricia de su familia y a sus desdichas en amores, ese desencanto lo llevó a un abismo de desesperación como no lo hemos visto en ninguno de los poetas de su tiempo. Llegó a la desesperada y desengañada agonía de Nuestra Señora de las Tinieblas, pintada por Thomas de Quincey:

> No se doblega hacia el suelo; y sus ojos, que se alzan tan arriba, *podrían* estar ocultos por la lejanía. Pero, siendo lo que son, no pueden estar ocultos; a través del triple velo de crespón que la cubre, puede descifrarse, desde el suelo mismo, la implacable luz de una relampagueante miseria, que no descansa en maitines ni en vísperas, en la mitad del día ni en la mitad de la noche, en pleamar ni en bajamar.[30]

En su nombre declaró que la vida carecía de sentido; o que, si tenía sentido, era un sentido cruel. Que el ideal del progreso era un tonto engaño. Que el amor mismo era una experiencia tan abrumadora, que tenía que terminar en su hermana gemela, la muerte.[31] Una vez, rumiando estas ideas, se acordó de la poe-

[28] Leopardi, *Canti,* III *(Ad Angelo Mai),* 61 *ss.*

[29] Leopardi, *Canti,* I *(All' Italia),* 61 *ss.*

[30] De Quincey, *Suspiria de profundis,* III *(Levana and Our Ladies of Sorrow):*

She droops not; and her eyes rising so high might *be hidden by distance. But, being what they are, they cannot be hidden; through the treble veil of crape which she wears, the fierce light of a blazing misery, that rests not for matins or for vespers, for noon of day or noon of night, for ebbing or for flowing tide, may be read from the very ground... And* her *name is* Mater Tenebrarum, *—Our Lady of Darkness.*

[31] Leopardi, *Canti,* XXVII *(Amore e morte),* 27-31:

Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto,
languido e stanco insiem con esso in petto
un desiderio di morir si sente...

tisa griega Safo, la cual, según una leyenda, se dió la muerte por amor: la pintó de pie al borde del precipicio alumbrado por la luna, meditando en sus implacables sufrimientos y en la dolorosa agonía de sus esperanzas, y después lanzándose hacia la nada que es la libertad.[32] Ningún otro poeta revolucionario llegó a expresar tan tenebrosa desesperación, aunque muchos (Byron, Heine, Hölderlin) la hayan sentido. En Leopardi se convierte en el juicio objetivo de que la vida, en este mundo, no tiene ninguna finalidad. Se le suele considerar como precursor del filósofo del pesimismo, Schopenhauer. A través de Schopenhauer, la línea lleva de Leopardi a Nietzsche; y, en cuanto poeta, es el antepasado de James Thomson *(La ciudad de la espantosa noche)* y de Charles Baudelaire.[33]

A medida que Leopardi maduraba, su pesimismo se iba haciendo algo que se acercaba a una completa filosofía, y al fin expuso ésta en sus *Obritas morales*,[34] serie de diálogos breves a la manera de Luciano. Pero los diálogos de Luciano tienen una sonrisa burlona, a veces ligeramente procaz. Los de Leopardi tienen una mueca como de calavera. Hay conversaciones entre un embalsamador y sus momias, entre la Muerte y la Moda, entre un solitario Islandés y la Naturaleza: no la madre Naturaleza, sino la madrastra Naturaleza, indiferente o cruel. Hay una larga discusión acerca del suicidio, entre los neoplatónicos Plotino y Porfirio, y otra sobre la nostalgia de la muerte que tantas veces sintió Leopardi: él mismo aparece en ella, con el sombrío nombre de Tristán. La nota de fantasmal humor que vuelve una y otra vez como un tic facial es la misma que encontramos en los cuentos de Poe y Hoffmann, en algunos poemas en prosa de Baudelaire y en la vida y la personalidad del demoníaco Paginini. La filosofía de los diálogos es el concepto materialista que Leopardi tiene de la vida. La tierra no es más que una esfera de lodo y vapores, nos dice, y los hombres somos únicamente como los animales y los insectos, los árboles y los peces que ella ha producido. ¿Por qué, pues —prosigue—, nos torturan emociones como la esperanza y el amor, aspiraciones como la fama y la inmortalidad? ¿Por qué vivimos? Todas nuestras actividades, nuestra vida misma, tienen tan poco objeto como la danza de

[32] Leopardi, *Canti*, IX *(Ultimo canto di Saffo)*.

[33] Dice Leopardi que el *tedio*, la *noia*, son la condición central de la vida humana; esto se identifica claramente con la idea baudeleriana del *ennui*: véanse, por ejemplo, los cuatro poemas intitulados *Spleen*, en *Les fleurs du mal*, LXXVII-LXXX.

[34] Leopardi, *Operette morali* (1824-1832).

las efímeras en el aire estival, y son menos hermosas, y más dolorosas. Esto podría haber sido verdad de Leopardi mismo si no hubiera escrito sus exquisitos poemas.

El pensamiento de Leopardi es tan suyo, que resulta muy difícil señalar con el dedo alguna parte de su obra y decir "Esto es clásico, eso es moderno, aquello viene de sus lecturas de autores renacentistas". Todo lo ha pasado por el crisol de su espíritu y allí lo ha transfigurado.[35] Por la forma, sus diálogos son griegos. Sus poemas, en cambio, son variantes libres de las canciones italianas de largas estrofas *(canzoni)* que fueron a su vez una evolución de la canción popular y que muchísimos poetas habían empleado siguiendo el ejemplo de Petrarca. Su lengua tiene latinismos bastante frecuentes, que le dan una austera dignidad más bien que la apariencia de afectación.[36] Hay importantes referencias a la mitología e historia griega y romana, que Leopardi conecta íntimamente con la vida moderna como ejemplo y como inspiración. Hay también varios ecos de pensamiento clásico, a veces citas directas, como cuando, en su hermoso poema *Sobre un antiguo bajorrelieve sepulcral,* hace la reflexión

> No haber visto la luz
> fuera, sí, lo mejor,

tomando el pensamiento y las palabras mismas de una de las tragedias de Sófocles.[37] El *Último canto de Safo* pinta la misma situación que la ovidiana *Carta de Safo a Faón,* si bien es mucho

[35] Él mismo dice que no hay que considerar sus poemas como imitaciones de un autor determinado *(Scritti letterari,* ed. Mastica, Florencia, 1899, vol. II, pp. 283-285). Debo estas citas al ensayo de J. Van Horne, *Studies on Leopardi* (en *Iowa University Humanistic Studies,* vol. I, fasc. 4, 1916), valiosa introducción al *Zibaldone* de Leopardi, ligeramente perjudicada por el afán de explicar a Leopardi mediante la antítesis "romántico"-"clásico", y por la idea de que la cultura griega y romana es una "fase extinguida de la vida humana" (p. 22).

[36] Leopordi tenía la más grande admiración por el estilo de la prosa y poesía grecolatinas. Véase este pasaje de sus *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (ed. de Florencia, 1898-1900, vol. V, p. 407):

> *L'arte dello stile e del dire è propria esclusivamente degli antichi... Gli antichi... facevano di quell' arte uno studio infinitamente maggiore che noi non facciamo,* [e] *ne possedevano e conoscevano mille parti, mille mezzi, mille secreti che noi neppur soppettiamo, e che appena e a gran fatica possiamo intendere quando e' gli spiegano e ne parlano exprofesso (come Cicerone, Quintiliano, ec.).*

[37] Leopardi, *Canti,* XXX *(Sopra un basso rilievo antico sepolcrale dove una*

menos brillante, y más sincera;[38] y el patético *Sueño,* en que se le aparece la muchacha muerta a quien él ha amado desde lejos, adopta el tema de una de las mejores elegías de Propercio, que le llegó a través del *Triunfo de la Muerte* de Petrarca.[39]

El autor clásico con quien lo unen vínculos más fuertes es Lucrecio el epicúreo, que creía que la creación y la vida de los hombres son puro accidente, sin significado alguno más allá; que la naturaleza no es ni buena ni hostil para con nosotros, sino indiferente, y que el único objeto palpable de la existencia es llegar, mediante placeres bien distribuídos y bien escogidos y una inteligente comprensión del universo, a una serena y segura felicidad. Como Lucrecio, Leopardi es un materialista; como él, admira el encanto de los dioses griegos, aunque sabe que en realidad no tienen relación verdadera con nuestro mundo;[40] como él, contempla los entusiasmos y los esfuerzos humanos con asombrada lástima, como quien mira un hormiguero aplastado por una manzana que cae.[41] Pero —y aquí radica la diferencia fundamental no sólo entre Leopardi y Lucrecio, sino también entre muchos poetas modernos y casi todos los poetas grecorromanos—

---

giovane morta è rappresentata in atto di partire accomiatandosi dai suoi), 27-28:

> *Mai non veder la luce*
> *era credo, il miglior.*

Cf. Sófocles, *Edipo en Colono,* 1224 *ss.,* y Teognis, 425-428. Es interesante comparar este sombrío poema con otra expresión lírica sobre escultura griega, la *Ode on a Grecian urn* de Keats (que está llena de vida), y con el libro en que habla Lessing de la serena y natural actitud ante la muerte que expresan las estelas fúnebres de Grecia (cf. *supra,* p. 115). Aquí el pensamiento de Leopardi es muchísimo más cristiano que griego, y es probablemente una manifestación de la influencia de su devota madre. Véase su siguiente poema *(Canti,* XXXI), que, como un sermón medieval, dice que la hermosa mujer cuyo retrato aparece en una tumba es ahora sólo "fango y huesos" en la fosa.

[38] Ovidio, *Heroida XV.* Los versos 65-68 son adaptación de Virgilio, *Geórgicas,* III, 66-68.

[39] Leopardi, *Canti,* XV *(Il sogno).* Cf. Propercio, IV, VII y Petrarca, *Trionfo della Morte,* II.

[40] Es curioso ver cómo Lucrecio empieza con una invocación a Venus un poema cuyo objeto es demostrar, entre otras cosas, que los dioses no saben nada de nuestro mundo.

[41] Véase la hermosa comparación de un hormiguero perturbado con la erupción del Vesubio en *La ginestra,* versos 202 *ss. (Canti,* XXXIV), idea que reaparece en nuestros días en la obra del pesimista norteamericano Hemingway (último capítulo de *A farewel to arms):* mientras la amante del héroe muere de parto, él se acuerda de cómo una vez echó un leño lleno de hormigas a una hoguera, y de cuán poco había significado para él su agonía y su muerte.

la conclusión que saca Leopardi es que la vida, a causa de su futilidad, es una cruel agonía en la cual es bienvenida la muerte, mientras que la conclusión de Lucrecio es que la vida, si se la entiende y se la administra convenientemente, es todavía digna de ser vivida. Las mismas tragedias griegas no dan a entender que la vida sea desesperada, sino que, en sus expresiones más terribles, encierra aún nobleza y hermosura. Quizá a causa de la enfermedad que torturó su cuerpo y su alma, Leopardi nunca fué capaz de pelear por conquistar esta verdad. Por lo menos, nunca lo hizo de manera consciente. Sin embargo, como artista, sí la percibió. Su principal deuda para con la poesía clásica y su más auténtico título para entrar en la fila de los grandes poetas líricos es que ve sus temas trágicos con claridad escultórica, y los describe con esa mezcla de honda pasión y perfecto dominio estético que reconocemos como griega.

§ 6. Conclusión

Es justo que nuestra ojeada a las generaciones revolucionarias haya terminado, en Leopardi, con una impresión de enfermedad y desesperación mortales. Muchos escritores de esta época murieron tristemente jóvenes, como Keats; violentamente, como Chénier; o perdieron la razón, como Hölderlin; o (lo que es igualmente significativo) sufrieron la muerte de su imaginación, sobreviviéndoles sólo su cuerpo, su fama y su interminable flujo de palabras. La era revolucionaria fué como un fugaz meteoro que alumbró con su llamarada todo el cielo, abrasando olvidadas reliquias, arrojando sombras irrealmente tenebrosas, iluminando bellezas no percibidas hacía mucho, y terminando en algo que pareció una negra penumbra, pero que era en realidad la luz de un nuevo día. Ya hemos comparado esto con el luminoso relámpago del Renacimiento. Pero, como el Renacimiento, no terminó abruptamente. Mientras algunas de las nuevas fuerzas que dejó en libertad eran reprimidas, y otras eran desviadas, muchas otras desembocaron en el siglo nuevo que se acercaba: y una de éstas fué la comprensión más honda del arte, la literatura y el pensamiento grecorromanos.

Ha sido imposible seguir el cauce de todas las corrientes que confluyeron en la literatura de esta época. Algunas de ellas son ahora difíciles de admirar, como el orientalismo, y Ossián con su harpa de una sola cuerda. Otras se han hinchado hasta ser peli-

grosamente potentes. El nacionalismo, el culto del Pueblo, ha producido nuevas y valiosas diferenciaciones en el pensamiento moderno, y ha contribuído a arrancar de raíz muchas intolerables opresiones. Pero la civilización humana, ideal más alto que las civilizaciones nacionales, está ahora en peligro de verse destruída por ellas. Quienes creen que estimar las novelas *norteamericanas,* la poesía *inglesa,* la crítica *francesa,* la filosofía *alemana,*[1] la música *rusa,* la ciencia *boliviana,* la teología *tibetana* es más importante que admirar y perfeccionar el pensamiento de la humanidad en su conjunto (o como unos pocos conjuntos amplios, que se relacionen y cooperen unos con otros), son absolutamente capaces de reducir el género humano a una masa de tribus que en vez de entenderse sean hostiles entre sí.

También ha sido imposible, no ya estudiar, pero ni siquiera nombrar, a todos los escritores y artistas que, en parte bajo la inspiración griega y romana, contribuyeron a hacer de la era revolucionaria lo que fué. Algunos de estos autores olvidados son sumamente interesantes: por ejemplo, el dramaturgo austríaco Grillparzer (1791-1872), que se hizo famoso con una trilogía sobre los Argonautas y escribió una hermosa serie de canciones que expresan la desilusión típica de aquella generación, con un título tomado de las elegías escritas por Ovidio en su destierro, *Lamentos desde el Ponto.*[2] Algunos pertenecieron a naciones que estuvieron más bien a orillas de la corriente principal, y que por lo tanto reprodujeron en su lengua inspiraciones que habían despertado primero en otras partes. Tales fueron los poetas polacos Casimir Brodzinski y Kajetan Kozmian, que expresaron el espíritu de la campiña polaca en idilios teocriteanos y geórgicas virgilianas, y Zygmunt Krasinski, que escribió un drama, *Irydion,* acerca de la rebelión de Grecia contra los romanos, tal como Hölderlin pintó la rebeldía de su Hiperión contra los turcos. Algunos son escritores menos fecundos y creadores que Goethe, Chateaubriand, Keats y otros que hemos estudiado.[3] Algunos

[1] Oswald Spengler termina su prefacio de *La decadencia de Occidente* (en la edición de 1922) diciendo que se siente "orgulloso" de dar a su obra "el nombre de: una *filosofía alemana"*; y el prefacio de la edición de 1918 terminaba con estas palabras: "Réstame únicamente expresar el deseo de que este libro no desmerezca por completo de los esfuerzos militares de Alemania." (Traducción española de Manuel G. Morente, 4ª ed., Madrid, 1934, vol. I, pp. 3 y 6).

[2] Título formado con el de dos de las obras de Ovidio: *Tristia* y *Ex Ponto.*

[3] Los poetas menores de este período en Inglaterra —Leigh Hunt, Peacock y otros— están bien estudiados en el libro de D. Bush, *Mythology and the*

—por razones que varían de individuo a individuo— se apartaron deliberadamente de la influencia griega y romana, aunque muchas veces sentían su fuerza. Los poetas revolucionarios de Francia odiaron sin razón a Horacio, como supuesto instigador de Boileau y proveedor de reglas literarias.[4] Y el apocalíptico William Blake, aunque se servía constantemente de la escultura griega como modelo e inspiración para sus dibujos, exclamaba: "¡Los clásicos! ¡Son los clásicos, y no los godos ni los frailes, quienes devastan a Europa con guerras!", frase que tiene muy poco significado excepto como una contradicción a Gibbon.[5]

Una época creadora es aquella en que confluye un gran número de poderosas fuerzas espirituales, robusteciéndose, renovándose y enriqueciéndose las unas con las otras. Tal fué la época de la Revolución. Hemos demostrado que no fué anticlásica, sino que estuvo más hondamente penetrada de espíritu clásico que la época que la precedió. Entre todas las energías que la conformaron, la corriente de cultura griega y romana fué sólo una de tantas; pero fué una corriente vigorosísima, múltiple y extraordinariamente fértil. Impulsó a los jóvenes escritores y pensadores a luchar por la libertad política, la libertad religiosa, la perfección estética, la belleza sensual y espiritual, la belleza en una naturaleza externa que no estaba muerta ni animalmente viva, sino habitada por espíritus de fuerza y gracia sobrehumanas. Para algunos, la literatura clásica significó una huída del odioso mundo de materialismo y opresión; y esto mismo, según veremos, siguió significando para muchos a lo largo del siglo XIX. Algunos be-

---

romantic tradition in English poetry, Cambridge, Mass., 1937 *(Harvard Studies in English,* vol. XVIII), cap. V.

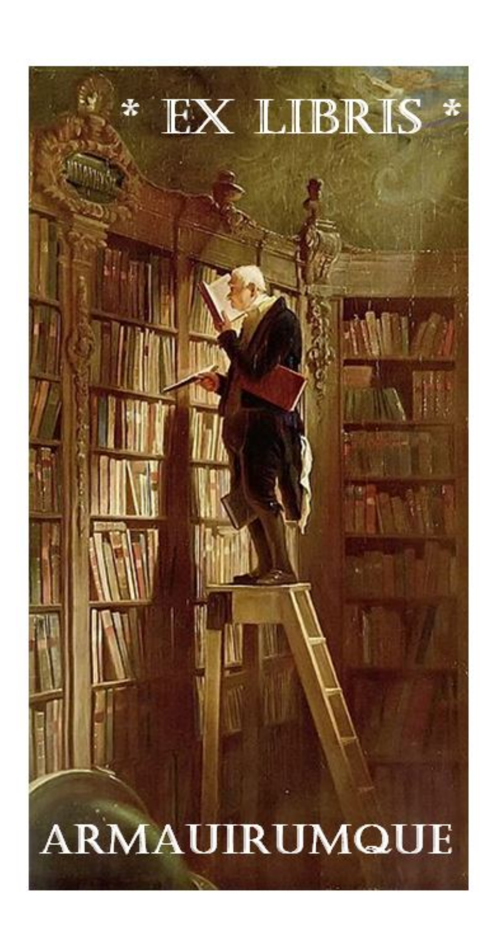
[4] Sébastien Mercier, que aborrecía lo mismo a los clásicos que a los modernos, acusaba a Horacio y a Boileau de asesinos de la originalidad:

Nés tous originaux, nous mourrons tous copies.
Eh bien, qui rétrécit la sphère des génies?
C'est ce code vanté, si froid et si mesquin,
Que Boileau composa d'après l'auteur latin.
Il défend tout essor; abondance, vigueur,
style mâle, hardi, fierté, tout lui fait peur.

(Citado por J. Marouzeau en *Orazio nella letteratura mondiale,* Roma, 1936, p. 77).

[5] Blake, *Prophetic writings,* ed. Sloss y Wallis, Oxford, 1926, vol. I, p. 640 (citado por D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry, op. cit.,* pp. 131-132): "The Classics! it is the Classics, and not the Goths nor Monks, that Desolate Europe with Wars!" (Sobre "barbarie y religión" cf. *supra,* pp. 100-102).

bieron en ella inspiración para emular ese ideal de equilibrada vida psíquica y física que canta en la poesía griega y brota luminosamente de las estatuas griegas. Y algunos, los más grandes, aprendieron en su acercamiento a la Antigüedad un sentido más profundo de una de las verdades centrales de la vida humana: el hecho de que la civilización es una realización continua.



XX

EL PARNASO Y EL ANTICRISTO

En uno de sus más célebres poemas, Wordsworth acusa a sus contemporáneos de estar asesinando sus almas. No piensan, dice, sino en ganar dinero y gastarlo; y a cambio del dinero han enajenado sus endurecidos e inútiles corazones. No pueden sentir la grandeza de la naturaleza, del mar bajo la luna, de los vientos, de la calma. En un súbito arrebato de exaltación exclama que él prefiere ser un pagano, que prefiere creer en las divinidades de Grecia, pues los griegos no sólo sintieron la belleza del mundo exterior, sino que lo poblaron de espíritus.

> Así vea yo, desde este prado ameno,
> surgir de entre las olas a Proteo,
> y oiga al viejo Tritón soplar su concha.[1]

Este poema se escribió en 1806. Fué uno de los muchos ataques que contra el materialismo moderno lanzaron los poetas revolucionarios. Otros abusos del espíritu humano los impulsaban también a protestar: la opresión religiosa, las áridas convenciones sociales, las supervivencias del feudalismo. Pero, muertos los revolucionarios, los escritores de las generaciones subsiguientes vieron cómo las fuerzas de rebelión se dividían y degeneraban, y cómo, con el auge del capitalismo e industrialismo del siglo XIX, aumentaba el poder del materialismo. Vieron igualmente, o creyeron ver, cómo el cristianismo, paladín en un tiempo de los pobres y de los oprimidos, se estaba convirtiendo en baluarte del dinero, de los privilegios sociales, y de todas las tímidas o sórdidas trapacerías mediante las cuales se adquieren y se conservan esas cosas. El siglo XIX fué la época dorada para los acumuladores de dinero, pero para los pensadores, los poetas y los artistas, para los hombres que amaban la naturaleza y la humanidad, fué el infierno.

También en lo material fué horrible el siglo XIX. El cielo se

[1] Wordsworth, *The world is too much with us:*

> *So might I, standing on this pleasant lea,...*
> *have sight of Proteus rising from the sea;*
> *or hear old Triton blow his wreathèd horn.*

Sobre este poema véase también *supra*, pp. 133 y 182-183, nota 20.

había entenebrecido de humo; se respiraba un aire espeso por los miasmas de las fábricas, y torturaba los oídos el estruendo y chirrido de las máquinas. En el espacio de unos pocos años, sonrientes valles quedaron transformados en zonas de casas miserables, tranquilos páramos taladrados para la explotación de la turba, verdes campos convertidos en eriales y sepultados bajo montones de desperdicios. Los dibujos de interiores, los cuadros que representan casas ricas (hasta de artistas como Wagner y Zola), las fotografías de calles y de multitudes nos muestran escenas de espantosa fealdad. Millones de edificios y pueblos repulsivos, iglesias de ladrillo y "negras fábricas satánicas" construidas en ese período afligen todavía nuestros ojos.

Todo esto hizo que la mayor parte de los grandes escritores del siglo XIX odiaran y despreciaran el mundo en que vivían. Una y muchas veces lo dicen, en su poesía, en sus novelas, en sus ensayos críticos, en sus obras filosóficas. No es ésta la única época que ha provocado rebelión en los artistas, pero es difícil pensar en alguna otra en que tantos hombres de talento hayan detestado tan unánime y tan totalmente el ambiente en que vivían y los ideales de las gentes entre las cuales se veían forzados a existir. Quizá los escritores satíricos y los estudiantes vagabundos del siglo XII odiaban sus tiempos con esa misma intensidad; pero no se puede pensar en otro paralelo.

Muchos poetas del siglo XIX sentían que era imposible escribir algo hermoso sobre la vida que veían en torno suyo. Exclamaban:

Sofoca al sol la niebla.
Casuchas tenebrosas
me cercan y me oprimen;
aplasta mi alma
un vago abatimiento.[2]

Se apartaban, asqueados, de las ciudades industriales que se levantaban en torno de ellos, de los vulgares libros, cuadros y espectáculos teatrales que deleitaban a sus contemporáneos, y de los ideales materialistas que veían imperar en su época. Miraban a otras tierras y a otras épocas, hermosas en sí mismas y hermoseadas más aún por la distancia. Y a menudo se volvían hacia

[2] Arnold, *Consolation:*

Mist clogs the sunshine.
Smoky dwarf houses
hem me round everywhere;
a vague dejection
weighs down my soul.

Roma y Grecia. A menudo: no siempre. Había otras regiones llenas de belleza y energía a las cuales podían huir. Gauguin se refugió en Tahiti. Rimbaud se refugió en Java, y después en el África oriental. Pierre Loti y otros se refugiaron en el Oriente. De Quincey y Baudelaire acudieron al paraíso artificial de las drogas. Muchos retrocedieron hasta la romántica Edad Media. Pero ninguna de estas regiones proporcionaba un refugio tan vasto, tan sólido y tan pleno de satisfacciones como la cultura de Grecia y Roma.

Los escritores del siglo XIX admiraban esta cultura por dos razones principales: porque era hermosa, y porque no era cristiana. Veían a su propia civilización presa de la suciedad y la codicia; alababan a los griegos y romanos por ser nobles y espirituales. Sentían que el cristianismo contemporáneo era mezquino, ruin e inquisitorial; admiraban los cultos de la Antigüedad por ser libres, fuertes y graciosos. Mirando el cielo caliginoso, traspasado de chimeneas de fábricas y campanarios neogóticos, exclamaban:

¡Prefiero ser, Dios mío,
un pagano que mame un credo exhausto![3]

Así, pues, existen en el siglo XIX dos tipos de arte y de pensamiento clasicizantes, que pueden distinguirse con dos nombres simbólicos: el Parnaso y el Anticristo. Las dos actitudes aparecen a veces en un mismo escritor, y hasta en un mismo libro. Pero de ordinario se las puede distinguir; y difieren tan profundamente por su intención y su resultado, que es preciso estudiarlas separadamente.

El Parnaso

De los artistas e intelectuales que cortan sus lazos con el mundo exterior se suele decir que viven en una torre de marfil.[4] Es una bonita frase, pero el Parnaso es un símbolo mejor para el idealismo del siglo XIX que amaba la cultura grecorromana. Es el nombre que dió un grupo de poetas franceses a la revista en que, entre 1866 y 1876, publicaron sus obras: *Le Parnasse contempo-*

[3] Wordsworth, *The world is too much with us:*

Great God! I'd rather be
a Pagan suckled in a creed outworn.

[4] Fué Sainte-Beuve quien acuñó la expresión "torre de marfil" en su poema *A M. Villemain (Pensées d'août,* en *Œuvres,* París, 1879, vol. II, p. 287).

rain. El Parnaso es la montaña en que habitan las Musas: y las Musas no sólo son diosas de la poesía, sino también protectoras de la historia, de la filosofía, de la ciencia, del teatro, de todo aquello, en una palabra, que está en la civilización por encima de las preocupaciones materiales. El Parnaso es una montaña: muy alejada de las ciudades, es un elemento de la naturaleza silvestre; está por encima del mundo, y es más elevada, más hermosa, más fuerte y más real que una torre de marfil. Y no es una montaña de la leyenda hebrea o cristiana, "la cima secreta de Horeb o Sinaí",[5] ni un promontorio fortificado medieval como Tintagel, el legendario castillo de Arturo, ni una amena cumbre en tierras modernas.[6] Es una remota montaña de Grecia. Los franceses dieron su nombre a la colina en que se reúnen las universidades, el arte y el pensamiento de París; y este Montparnasse parisiense se mantiene en perpetua oposición a la colina de la orilla derecha, más moderna (y más materialista), coronada por el templo cristiano del Sacré-Cœur y bautizada con el nombre medieval de Montmartre, 'Monte de los mártires'. Aunque la palabra "parnasiano" se ha conservado para el grupo relativamente pequeño de poetas franceses que se juntaron para publicar la revista arriba mencionada, el símbolo es demasiado vasto y demasiado valioso para que se limite a ese grupo; y muchos de los ideales en que ellos creían los compartían otros poetas en otros países.[7] Podemos, pues, llamar a todo ese movimiento que afirmaba la belleza de los ideales estéticos griegos y latinos, en oposición a los ideales del siglo XIX, movimiento parnasiano.

Gran parte de su energía estaba consagrada, como ya hemos dicho, a la oposición contra el materialismo. Pero fué un movimiento bastante complejo, y, a semejanza de casi todos los acontecimientos espirituales importantes, es imposible definirlo adecuadamente con la palabra "reacción". Considerado desde otro punto de vista, fué una expresión de disgusto por los ideales ro-

[5] Milton, *Paradise lost,* I, 6-7.

[6] En un soneto compuesto en 1801, pero no publicado hasta 1815 (*Pelion and Ossa flourish side by side,* en *Miscellaneous sonnets,* 5), preguntaba Wordsworth:

> *What was the great Parnassus' self to Thee,*
> *mount Skiddaw?*

[7] Por ejemplo, Leconte de Lisle y Landor eran auténticos hermanos espirituales. Hay una abundante y útil bibliografía acerca de los parnasianos franceses y de su interpretación de estos ideales, por H. Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870,* New Haven, 1932 (*Yale Romanic Studies,* vol. VI). Véase también P. Martino, *Parnasse et symbolisme,* París, 1925, y M. Souriau, *Histoire du Parnasse,* París, 1930.

mánticos que se habían agrandado exuberantemente y se habían hecho extravagantes después de la era de la Revolución. Muchos de los parnasianos sentían que, si un millonario dueño de fábricas era asqueroso, un corsario byroniano era ridículo, y que una capilla moderna con su techo de hierro corrugado no era más repulsiva que una catedral medieval atestada de gárgolas espantosas y santos exagerados. Por eso algunos de los escritores parnasianos despreciaban el romanticismo, que falseaba la vida, tal como despreciaban el industrialismo, que la degradaba. Lo que sostenían (o lo que creían sostener) era, no una reacción, no una escapatoria, sino un puñado de ideales estéticos y espirituales positivos que, descubiertos en Grecia, eran el fundamento de toda civilización digna de este nombre, y principios eternamente verdaderos.

El primer ideal parnasiano que reclama nuestra atención es el dominio de las emociones. Aunque su expresión está sometida a freno, no por ello deja de ser real e intensa la emoción de la poesía griega. Y es más auténtica, más medular, que las expresiones violentas de sentimientos extravagantes; es casi siempre más hermosa; y ni en sus momentos más desbocados llega a degradar la dignidad humana. Por ejemplo, tres de las novelas de Victor Hugo tratan del amor: hablan de su idealismo, de los abismos que separan al amante del ser amado, y de la renunciación que, en el gran amor, se levanta por encima del deseo. Los personajes que elige para simbolizar estos aspectos del amor son un jorobado sordo y espantoso enamorado de una gitana vagabunda, un noble raptado en su infancia y con el rostro mutilado, cincelado en carne viva, hecho una perpetua máscara gesticulante, pero amado por una muchacha ciega, y un trabajador que, después de llevar a cabo sin ayuda de nadie una hazaña técnica de fuerza y habilidad sobrehumanas para conquistar el amor de una mujer, se encuentra con que ella ama a otro, y se suicida, sentado entre las rocas de una caverna que va a quedar cubierta por la marea, mientras pasa cerca de allí, a su vista, el barco que lleva a su amada recién casada y al marido.[8] Ideas dramáticas, sin duda, y expresadas con vigor tremendo. Ideas inolvidables, pero irreales.

Para tales exageraciones del deseo y del sufrimiento, la represión parnasiana fué un alivio. Edgar Allan Poe, aunque escritor desenfrenadamente romántico, sintió una vez ese alivio. En su canción *A Helena* se dirige a la mujer cuyo nombre y cuyo ros-

[8] Victor Hugo, *Notre-Dame; L'homme qui rit; Les travailleurs de la mer.*

tro representan la perfección de la belleza griega, y dice que sus serenos encantos lo han llevado a la patria, a él que era un viajero errabundo, cansado y deshecho por sus peregrinaciones desesperadas. Había estado en la aventura romántica. Había sentido la magia visionaria "de peligrosos mares, perdidos en mágicas tierras".[9] Pero después de esas salvajes visiones, encontró suave belleza y un sentimiento de reposo

en la hermosura que fué Grecia
y en la grandeza que fué Roma.[10]

El contraste entre el frenético sentimentalismo de poetas como Swinburne y la serenidad que da más equilibrio al pensamiento y más quilates a la poesía está expresado por Matthew Arnold (1822-1888) en un hermoso poema intitulado *Bacanales, o La nueva era.* Describe el anochecer de un cálido día de verano; hay un perfume de flores que invade el ambiente, mientras las estrellas van saliendo poco a poco; pero después, repentinamente, hay una irrupción de ménades que alborotan las tranquilas cañas y destrozan las flores de los setos. Pregunta entonces al pastor (que es él mismo o cualquier poeta como él) por qué no se suma a la bacanal, por qué no toca su caramillo para aquella danza:

¿No ves cuán tersos son sus hombros,
sus ojos cuán brillantes?
Y en sus mejillas, ¿no es graciosa
la roja llama que arde?

Pero el pastor responde:

¡Ay, así fué la paz dichosa,
la calma de la tarde![11]

[9] Keats, *Ode to a nightingale:* "... of perilous seas, in faery lands forlorn".

[10] Poe, *To Helen:*

Helen, thy beauty is to me
like those Nicean barks of yore,
that gently, o'er a perfumed sea,
the weary, wayworn wanderer bore
to his own native shore.

On desperate seas long wont to roam,
thy hyacinth hair, thy classic face,
thy Naiad airs have brought me home
to the glory that was Greece
and the grandeur that was Rome.

[11] Arnold, *Bacchanalia; or, The new age:*

Glow not their shoulders smooth?
Melt not their eyes?

Es el mismo ideal que resume el corifeo del grupo parnasiano francés, Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894), en la palabra *impasibilidad.* De la misma manera, en el campo de la crítica, el latinista Désiré Nisard (1806-1888) escribió un brillante ensayo sobre los poetas latinos de la decadencia, en el cual calificaba a Victor Hugo y a sus secuaces de escritores degenerados y los acusaba de estar falseando las normas de la literatura, como Lucano y Estacio las habían falseado en la era decadente de Roma.[12] Y en Italia, Giosuè Carducci (1835-1907), aunque poeta liberal y revolucionario y admirador de Goethe y de Hugo, censuró la actitud "romántica" ante la vida. En *Clasicismo y romanticismo*[13] compara al clasicismo con el sol fecundo y generoso, dador de vida, y al romanticismo con la mórbida luna, que no puede abrir las flores ni madurar los frutos, sino que se complace en mirar los cementerios y las calaveras, menos blancas que su cara muerta. (Es difícil no recordar los muchos poemas de Leopardi escritos a la blanca luz de la luna, astro de amor y de muerte.) En la pintura, esos mismos ideales de severidad, representados igualmente mediante símbolos grecorromanos, están expresados por Ingres, discípulo de David, y por las serenas visiones de Puvis de Chavannes. Uno de los cuadros de Ingres, la *Apoteosis de Homero,* proclama el idealismo del pensamiento y del arte griegos; pero sólo refleja la mitad del espíritu helénico. La otra mitad aparece en su soberbio desnudo *La Primavera,* que representa a una ninfa griega, acercada a nosotros gracias a la ternura y al realismo modernos. Su sonrisa como de aurora, y las florecillas que nacen a sus pies, hacen de ella (como de la Venus de Botticelli) algo más que una simple copia de un modelo antiguo, y ejemplifican una vez más la inextinguible vitalidad del mito griego.

Es cierto que la poesía grecorromana no estableció leyes absolutas sobre la estructura poética; sin embargo, su economía de la forma, y el cuidado con que huye de lo extravagante, de lo vago y de lo desequilibrado son ideales vigorosos y definidos. Por eso

---

Is not, on cheeks like those,
lovely the flush?—
Ah, so the quiet was!
So was the hush!

[12] D. Nisard, *Poètes latins de la décadence* (1834); véase también su manifiesto *Contre la littérature facile.*

[13] Carducci, *Classicismo e romanticismo* (en *Rime nuove,* 69).

los parnasianos admiraban y practicaban la *severidad de la forma*. Sentían que Victor Hugo y otros escritores de su especie cultivaban deliberadamente la longitud, la incoherencia y la excentricidad. Hugo escribía todo un poema en versos de tres sílabas, y llenaba a continuación capítulos y capítulos de una novela con lecciones de historia natural y meditaciones sobre Dios. Ni él ni sus seguidores se resignaban a emplear una sola palabra si con diez podían decir la misma cosa. Con el fin de no incurrir en estos errores extremos, los parnasianos cultivaban la precisión, la claridad, y esquemas que fueran regulares y tradicionales más bien que novedosos o extravagantes.

Desde este punto de vista, la más vigorosa de las obras parnasianas es un libro de sonetos, perfectamente regulares y rígidamente gobernados: *Los trofeos* de José María Heredia (1842-1905).[14] Empezando con las viejas leyendas de Grecia, y pasando, a través de Roma, a la Edad Media y al Renacimiento, congela toda la historia de la Europa occidental en una serie de cristales vívidamente coloreados y pasmosamente brillantes; todos tienen exactamente la misma forma, y cada uno ostenta una empresa heroica o un momento culminante de belleza en su más depurada intensidad. Así, uno de los sonetos resume el amor, el lujo y la catástrofe de Antonio y Cleopatra describiendo un abrazo en que Antonio, mirando en el fondo de los grandes ojos de Cleopatra, sembrados de puntos de oro, contempla en ellos

todo un inmenso mar en que huían galeras.[15]

[14] *Les trophées* circularon en manuscrito durante muchos años, antes de ser publicados en 1893. Heredia fué el discípulo predilecto de Leconte de Lisle, y editó las *Bucólicas* de Chénier.

[15] Heredia, *Antoine et Cléopâtre:*

Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
toute une mer immense où fuyaient des galères.

Hay en el soneto *Après Cannes* un eco que siempre he admirado, y que es tanto más admirable cuanto que convierte una burla satírica en una severa imagen de verdadera grandeza. Juvenal se mofa del deseo que los grandes generales tienen de la gloria militar, y exclama (*Sátira X*, 157-158):

O qualis facies et quali digna tabella
cum Gaetula ducem portaret belua luscum!

Heredia describe el pánico que impera en Roma después de la batalla de Canas, y pinta a la multitud saliendo cada tarde hasta los acueductos,

tous anxieux de voir surgir, au dos vermeil
des monts Sabins où luit l'œil sanglant du soleil,
le Chef borgne monté sur l'éléphant Gétule.

Este libro es por sí solo como cualquiera de las grandes obras en que los poetas clásicos gastaban una vida, trabajando (con un empeño que ahora se nos antoja igual al del hombre de ciencia, olvidado siempre de sí mismo) por eliminar de sus versos todo cuanto no fuera esencial ni verdadero. Ese libro hizo de Heredia un miembro de la Academia y, en sentido aún más grande, un inmortal.

Su coetáneo Carducci había publicado, algunos años antes, una colección de *Odas bárbaras,* a la manera de Horacio, sobre temas griegos e italianos.[16] Los ritmos son una curiosa adaptación de los metros horacianos, no como Horacio mismo los cantaba, sino como los recitaría alguien que los leyera con el acento tónico del latín tardío y del italiano moderno.[17] La utilidad que tiene el empleo de metros difíciles de esa especie, modelados sobre formas rígidas en que se ha escrito ya gran poesía, es que obliga al poeta a combinar intensidad de sentimiento y economía de lenguaje con extrema claridad de pensamiento. En el primero de sus poemas, reminiscencia del de Horacio

Odio al grosero vulgo y de él me aparto,[18]

compara Carducci la poesía ordinaria con una prostituta, y las complejas formas que él se esfuerza en dominar con una ninfa apresada en las montañas por un fauno, y tanto más deseable cuanto que es tan difícil de someter y se resiste apasionadamente.[19]

Esta vez, sin embargo, los admiradores del arte griego y romano no cometieron el error barroco de sacar "reglas" de sus modelos. Los parnasianos veían que la esencia de la forma clásica no está en la aplicación de leyes tradicionales, sino en la acepta-

Petronio hubiera llamado a este terceto una *curiosa felicitas:* esa imagen del ojo sangriento, único y ciclópeo, brillando por encima de los lomos de elefante de los montes, igual que el ojo único de Haníbal.

[16] Carducci, *Odi barbare* (1877). Según decía él mismo, estos poemas le fueron inspirados en parte por las *Elegías romanas* de Goethe (sobre estas elegías véase *supra,* pp. 136-140).

[17] Este sistema es adaptación del que había inventado Chiabrera (véase *supra,* vol. I, p. 373), y está explicado por G. L. Bickersteth en la introducción de su excelente volumen de selecciones de Carducci (Oxford, 1923).

[18] Horacio, *Odas,* III, 1, 1: "Odi profanum uolgus et arceo".

[19] Cf. también otro de los poemas de Carducci, *Intermezzo,* 9, donde dice que espera, en vida, cantar las canciones del maestro de Horacio, Arquíloco de Paro, y, en la muerte, ser enterrado en un sepulcro de mármol de Paro, tan límpido y duradero como los poemas escritos en esa tradición.

ción de una disciplina; no en la copia servil de una norma, sino en la subordinación de las fantasías personales a una tradición suprapersonal. Théophile Gautier (1811-1872) expresó esta verdad en un hermoso poema cuya forma, no por no ser de origen clásico, deja de ser austera:

Falsas violencias rehusa;
pero, si vas por derecho,
calza, Musa,
un coturno muy estrecho.[20]

(El coturno era el calzado de gruesa suela que los actores trágicos griegos empleaban para aumentar su estatura: de aquí el símbolo de la tragedia, y de los más altos niveles poéticos.)

Ese mismo poema termina con una aseveración del ideal que guiaba a los parnasianos, un ideal que no se limitaba de ninguna manera a Francia, ni siquiera a la literatura, sino que se extendía a todos los países occidentales y a todas las artes: el principio de que *la belleza es un valor independiente.*

No era una idea nueva. Pero fué proclamada con gran fervor por los parnasianos, porque sus adversarios daban por supuesta su falsedad, sin argumento alguno, o predicaban esta falsedad con ese tono de untuosa seguridad en sí mismo que tan común es en el siglo XIX. Era un desafío lanzado a los materialistas, que creían que comida, casa y medicina era todo cuanto el hombre necesitaba, o que, hombres ricos como eran, no gozaban en otra cosa que en la ostentación de sus riquezas, como Mr. Podsnap, el de *Nuestro amigo común* de Dickens; un desafío lanzado a los realistas, particularmente a ciertos escritores que parecían complacerse en la descripción del materialismo burgués y de una fealdad que no era sino el fruto de la pobreza; y, por encima de todo, un desafío lanzado a los propagandistas morales y religiosos que, como Mr. Pecksniff en *Martin Chuzzlewit,* sostenían que ningún arte es bueno si no enseña una lección moralizadora, y viceversa. Contra personas como ésas, Gautier escribía:

[20] Gautier, *L'art,* estrofa 2:

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

[La traducción es de don Enrique Díez-Canedo.]

Todo pasa.—El arte augusto
sólo alcanza eternidad;
frágil busto
sobrevive a gran ciudad.[21]

Leconte de Lisle, que fué al principio un idealista animado de esperanzas de reforma social, quedó agriado por la derrota del liberalismo en 1848, y expresó esta doctrina en una frase que la distingue del ideal de Keats. Keats había identificado verdad y belleza. Leconte de Lisle dice: "Lo Bello no es esclavo de lo Verdadero."[22]

No obstante, la más célebre expresión de la doctrina es la frase *El arte por el arte.* Victor Hugo decía haberla inventado, pero Hugo no fué nunca tan original como él se creía.[23] Se trata, a lo que parece, de la infiltración, en Inglaterra y en Francia, de una idea elaborada por Kant y sus sucesores filosóficos: que existe un sentido estético por el cual aprehendemos lo bello, un sentido completamente independiente de nuestro juicio moral, independiente de nuestro entendimiento. De ser verdad esto, se sigue que el artista obra mediante ese sentido especial, y que es enteramente inadecuado introducir normas morales o intelectuales en la apreciación de una obra de arte. Kant decía que las obras de

[21] Gautier, *L'art,* estrofa 11:

Tout passe.—L'art robuste
seul a l'éternité,
le buste
survit à la cité.

[Traducción de don Enrique Díez-Canedo.]

[22] "Le Beau n'est pas le serviteur du Vrai." Después de abandonar el socialismo, escribía el mismo Leconte de Lisle (citado por P. Martino, *Parnasse et symbolisme,* París, 1925, p. 52):

Les grandes œuvres d'art pèsent dans la balance d'un autre poids que cinq cents millions d'almanachs démocratiques et sociaux. L'œuvre d'Homère comptera un peu plus dans la somme des efforts moraux de l'humanité que celle de Blanqui.

[23] Véase L. Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne,* París, 1931 *(Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée,* vol. LXX), especialmente las pp. 12-13 y 58-61. La Srta. Rosenblatt comenta un pasaje de Victor Hugo (*William Shakespeare,* 2ª parte, VI, cap. 1) y, siguiendo a R. F. Egan, *The genesis of the theory of "art for art's sake" in Germany and in England,* Northampton, Mass., 1921 y 1924 (*Smith College Studies in Modern Languages,* vol. II, núm. 4, y vol. V, núm. 3), sugiere que los intermediarios fueron Crabb Robinson (que conocía a muchos filósofos alemanes) y Benjamin Constant (a quien Robinson transmitió la idea).

arte tienen "finalidad sin fin",[24] con lo cual quería decir que parecen haber sido creadas para servir a algún fin especial, pero que sin embargo no tienen ninguna función claramente definida, como la tiene una silla o una máquina: que son más bien como una flor. De la misma manera, un día que le preguntaron qué cosa significaba uno de sus cuadros, se dice que Picasso respondió: "¿Qué significa un árbol?" En Inglaterra fué proclamada esta doctrina por Algernon Charles Swinburne (1837-1909), ardiente admirador de Gautier, y expresada después, en frases refinadamente enjoyadas, por Walter Pater (1839-1894), cuyos *Estudios sobre la historia del Renacimiento* llegaron a ser un breviario de los jóvenes parnasianos.[25]

Aunque muchos de los seguidores de la doctrina del arte por el arte eran admiradores de los clásicos, es preciso observar que no es ésta una doctrina clásica. Los griegos y romanos no creían que el arte estuviera divorciado de la moral. Todo lo contrario: su literatura era profundamente moral por su intención, excepto en algunos géneros menores, como el mimo y el epigrama; y sus grandes esculturas eran expresión no sólo de los ideales físicos, sino también de los ideales del espíritu.[26] Se trataba más bien (como en el misticismo de los prerrafaelitas) de una rebelión contra cierta actitud típicamente victoriana: que la literatura tiene que ser edificante (y esta actitud solía combinarse con un soberano desdén por el buen gusto y la belleza).[27]

Pero la doctrina del arte por el arte es peligrosa. *"Todo arte* —escribía Walter Pater— *aspira constantemente hacia la condición de la música":*[28] en la música, en efecto, la materia está enteramente fundida con la forma; una pieza de música no tiene significado alguno fuera de su propia belleza. Pero la literatura

[24] "Zweckmässigkeit ohne Zweck" (véase L. Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art, op. cit.*, p. 63).

[25] Los ataques de Gautier contra el tipo de crítica que insistía en que toda la literatura fuera apta para que la leyera la juventud pueden verse en sus prefacios a *Mademoiselle de Maupin* y al *Alberto;* estos ataques encuentran eco casi palabra por palabra, en las *Notes on poems and reviews* de Swinburne. (Véase L. Rosenblatt, *op. cit.*, pp. 146 *ss.* y 159). Respecto a Walter Pater y su dependencia de Swinburne véase L. Rosenblatt, pp. 195 *ss.*

[26] Véase en Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, 2ª ed., México, 1946-1949), un exhaustivo estudio de la finalidad moral de la literatura griega.

[27] Este punto está bien estudiado por L. Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art, op. cit.*, pp. 16-51, con citas de las revistas (a menudo sumamente influyentes) de los comienzos de la era victoriana.

[28] Walter Pater, *The Renaissance: The school of Giorgione,* 3ª ed., Londres, 1888, p. 140: "All art constantly aspires towards the condition of music."

no es la música. Se ocupa de personas, y las personas son agentes morales: por eso es imposible escribir acerca de pensamientos humanos y acciones humanas sin suscitar, consciente o inconscientemente, problemas morales y sin darles asimismo una respuesta.

Y el artista que declara que el arte es amoral no tiene que dar más que un paso brevísimo para hacerlo inmoral. Quienes afirman que la literatura no tiene nada que ver con las normas éticas quieren decir a menudo que desean hacer a un lado las normas éticas *corrientes* y —consecuencia implícita— enseñar otras normas distintas. En la célebre novela de Huysmans acerca del esteta que sólo vive para consagrarse a una vida de belleza pura, componiendo sinfonías de perfume y leyendo un puñado de autores oscuros y perfectos, el héroe inicia la corrupción de un muchacho de dieciséis años, de tal manera que, cuando está suficientemente corrompido, el joven asesina a su propio padre, encontrándolo asquerosamente burgués.[29] Este acto se presenta, no como una acción deliberadamente viciosa, sino como algo moralmente incoloro, un episodio más de la vida de Des Esseintes, de su búsqueda de sensaciones interesantes, o cuando mucho un irónico comentario sobre el estúpido mundo que cree que el matrimonio y la familia son instituciones dignas de conservarse. Pero de hecho Huysmans sabía que el asesinato es malo; y los héroes de sus libros posteriores, proyección de sí mismo, descienden a abismos aún más profundos, hasta que sienten la convicción del pecado y, como Huysmans, empiezan a rehacer su vida gracias a la religión. Del mismo modo, dos escritores ingleses que adoraban apasionadamente los ideales griegos, sostuvieron también la doctrina parnasiana de que el arte no tiene nada que ver con la moral; pero, de hecho, ambos emplearon su arte para enseñar un nuevo código moral, principalmente en materias sexuales. Uno de ellos fué Swinburne. El otro fué un discípulo de Pater y un admirador de Huysmans: Oscar Wilde (1856-1900).[30] La notable erudición y la maravillosa habilidad

[29] J. K. Huysmans, *À rebours:* las sinfonías de perfume, cap. X; los libros, cap. XII; la corrupción de Langlois, cap. VI.

[30] El "libro ponzoñoso" que influyó más que ningún otro sobre Dorian Gray, y que éste tenía encuadernado en nueve colores distintos, de acuerdo con "his various moods and the changing fancies of a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control", era el *À rebours* de Huysmans (Wilde, *The picture of Dorian Gray,* cap. X, al final, y cap. XI). Véanse detalles sobre esto en A. J. Farmer, *Le mouvement esthétique et "décadent" en Angleterre (1873-1900),* París, 1931 *(Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée,* vol. LXXV), libro II, cap. II.

técnica de Swinburne subrayan únicamente el hecho de que sus griegos viven una vida muchísimo más conscientemente consagrada al éxtasis sexual que los hombres y mujeres de carne y hueso de la Grecia clásica. Oscar Wilde declaraba que si admiraba tanto a Grecia era porque veía en ella la tierra que había llevado la hermosura a su máxima pureza y la pasión a su máxima intensidad; pero en realidad sabemos, por repetidos indicios que nos da su obra, así como por la ruina de su vida, que —como su amigo Gide— él también amaba a Grecia por la homosexualidad que allí se practicaba, aunque nunca (por lo menos en Atenas) se la haya aceptado como moralmente indiferente.

Todos estos principios parecen ser restricciones y negaciones. ¿Significó el Parnaso algo positivo?

Si hay algo activamente valioso en la cultura griega y romana, tiene que haberse manifestado en la obra de los escritores parnasianos. La mayor parte de ellos eran grandes conocedores y profundos lectores de los clásicos. Siendo aún un niño, Alfred Tennyson (1809-1892) aprendió a recitar de memoria, por industria de su padre, todas las odas de Horacio: aunque él odiaba esta "superdosis", se asimiló el difícil arte horaciano de la colocación de las palabras, y se enseñó a respetar a ese sereno e inimitable artista. Tennyson es sin duda alguna el Virgilio inglés; y la oda *A Virgilio* que escribió como poeta maduro es uno de los más hermosos homenajes que un artista haya rendido a un predecesor. Para Arnold y Swinburne, leer a los griegos y escribir poesía eran actividades interdependientes.[31] Walter Savage Landor (1775-1864) escribía con la misma facilidad versos latinos y versos ingleses. Inició su vida literaria publicando (en latín) un ensayo en que defendía la práctica de escribir versos latinos —tradición en que era sucesor de muchos poetas bilingües tan ilustres como Milton y Dante—, y prosiguió escribiendo en ambas lenguas. "A veces me falta una palabra inglesa —solía decir—, pero nunca una palabra latina."[32] Robert Browning (1812-1889)

[31] En *Dover Beach* se compara Arnold a sí mismo, pensativo junto al mar, con Sófocles escuchando el Egeo. En un soneto escrito durante una época de aflicción, la década 1840-1850, dice que su consuelo, "in these bad days", son Homero, el estoico Epicteto y más que nadie Sófocles, no por su alejamiento del presente, sino porque, en tiempos análogos de desastre, Sófocles "saw life steadily and saw it whole". Sobre Swinburne y su conocimiento del griego véase W. R. Rutland, *Swinburne, a nineteenth century Hellene,* Oxford, 1931.

[32] "I am sometimes at a loss for an English word, for a Latin never", citado por E. de Selincourt, *Classicism and romanticism in the poetry of Walter Savage Landor,* Leipzig, 1932 *(Vorträge der Bibliothek Warburg 1930-1931,* ed.

leía griego y latín con la misma actividad con que leía italiano y francés y otras lenguas modernas, y dejó traducciones de tres tragedias griegas.[33] Giosuè Carducci fué profesor de literatura, y se movía con absoluta libertad entre la poesía y la prosa clásicas y los géneros literarios medievales y modernos. Leconte de Lisle era "mediocre en griego" al terminar sus estudios, pero se dedicó a él, lo analizó profundamente, le consagró gran parte de su vida y publicó traducciones de la *Ilíada,* la *Odisea* y otros poemas clásicos que inflamaron a sus lectores más jóvenes con la admiración que él tenía por el mundo helénico.[34]

¿Por qué escribieron tanto estos poetas acerca del mundo de

F. Saxl), pp. 230-250. En 1815 y 1820 publicó Landor en latín unas colecciones de "idilios heroicos" que sólo mucho tiempo más tarde tradujo en verso inglés. Su *Latine scribendi defensio* (1795) es un ensayito superficial: se ha hecho ahora una rareza bibliográfica, pero puede leerse en el *rotograph* núm. 279 de la Modern Language Association. Le sirven de prefacio varios de los poemas latinos de Landor, el primero de los cuales es uno en hendecasílabos, dirigido a Catulo.

[33] Hay un completísimo estudio de la manera como fué cambiando y desarrollándose el interés de Browning por la literatura griega y latina en el libro de Robert Spindler, *Robert Browning und die Antike,* Leipzig, 1930 *(Englische Bibliothek,* vol. VI). Según parece, Browning comenzó a estudiar latín a los seis años, y griego uno o dos años más tarde; prosiguió provechosamente estos estudios en la escuela; pero sufrió por los malos métodos de enseñanza de la Universidad de Londres, de manera que sus intereses se apartaron de lo clásico para orientarse a temas medievales. Posteriormente su mujer (Elizabeth Barrett) encendió de nuevo su afición por el griego, y nunca volvió a perderla. Él mismo habla de cómo fueron desarrollándose en él sus conocimientos de griego en un encantador poema llamado *Development,* que es un hermoso homenaje a la manera amena y comprensiva como su padre comenzó a enseñárselo. Son tres sus obras helénicas de más ambiciones: *Balaustion's adventure* tiene mucho encanto (véase *infra,* pp. 239-241); pero en *The last adventure of Balaustion* y todavía más en su traducción del *Agamemnón* de Esquilo, lo abruman los vicios característicos de su estilo: alusiones pedantes, cantidades desconcertantes de nombres propios y ritmos grotescamente violentos, que hacen los poemas difíciles de estudiar e imposibles de representar. Es curioso ver cómo, después de su concienzuda exploración de la poesía e historia griega, comete exactamente los mismos defectos que desdoran su juvenil exploración de la Edad Media italiana, *Sordello.* Quienes deseen estudiar la extensión precisa de la deuda de Browning para con los diversos autores griegos y romanos que leyó encontrarán los hechos en el citado libro de Spindler y también, en forma compendiada, en T. L. Hood, "Browning's ancient classical sources", en *Harvard Studies in Classical Philology,* vol. XXXIII, 1922, pp. 79-180.

[34] Sobre Leconte de Lisle y sus conocimientos de griego véase H. Peyre, *Louis Ménard,* New Haven, 1932 *(Yale Romanic Studies,* vol. V), pp. 478 *ss.* El efecto de las traducciones de Leconte de Lisle sobre Pierre Louÿs fué como el de la de Chapman sobre Keats.

Grecia y Roma? ¿Eran simplemente "escapistas"? ¿Eran derrotistas?

En parte, sí. Pero no completamente; y apenas se puede decir que lo sean más que los poetas de cualquier otra época. El pasado nunca está muerto. Existe continuamente en el espíritu de los pensadores y de los hombres de imaginación. Hoy tendemos a pensar demasiado en el presente inmediato y siempre cambiante, que, por la instante urgencia de sus peligros, hace presión sobre nosotros, pero que, por la dificultad de verlo claramente, no puede ser un tema apto para la poesía. *La mayor parte* de los poetas de todo el mundo, desde Homero hasta este momento, han cantado edades anteriores a las suyas, y han cantado otros mundos. Shakespeare ligó el pasado y el presente. Ariosto y Virgilio, Milton y Racine expresaron sus ideales más clara y noblemente poniéndolos en una lejanía heroica.

Hay varias razones diversas que explican la recreación del pasado clásico por los parnasianos del siglo XIX.

Comparadas con las vasijas de chimenea, los horrorosos muebles, las tétricas ciudades, los paisajes destruídos y los vestidos pardos del siglo XIX, Grecia y Roma eran físicamente hermosas. Su belleza estimulaba la imaginación de los poetas, evocando un gracioso y elocuente lenguaje que estaba sofocado por el sórdido presente. Su belleza consistía no únicamente en las suaves curvas de la Venus de Milo, sino también en la intensidad de los colores y en la fuerza y nitidez de las formas. El heredero de Keats gustaba del hechizo más suave, y cantaba:

¡Tierra de ríos! Unos, cendal puro,
iban leves cual humo que se asienta;
y otros, en vacilante claroscuro,
hacían rodar la espuma soñolienta.[35]

Browning prefería un complejo vigor, no distinto del suyo:

¡Y no presencia innoble! En la ancha calva
—todo el cráneo hecho frente—, sí, se hinchaban
las venas, malla azul, y un rojo había

[35] Tennyson, *The lotos-eaters*, estrofa 2:

A land of streams! some, like a downward smoke,
slow-dropping veils of thinnest lawn, did go;
and some thro' wavering lights and shadows broke,
rolling a slumbrous sheet of foam below.

En este poema se expresa casi el mismo estado de ánimo que en sus *Hesperides* y en sus *Sea-fairies*.

del carrillo a la sien —muy pronto oculto,
cual si la oscura red matara un fuego—,
nunca templado por salud ni rienda.
Pero enormes sus ojos despedían
chispas de triunfo: la nariz abierta
aguardaba su incienso.[36]

Pero ni estos poetas ni los demás limitaron su imaginación al pasado grecorromano, lo cual demuestra que no se trataba de un pedante capricho clasicizante, como tantas veces llegó a ser en la era barroca. Tennyson, el Virgilio moderno, consagró lo mejor de sus esfuerzos a recrear las leyendas medievales del rey Arturo. La obra más extensa de Browning es una reconstrucción de un caso criminal del siglo XVII. Otros escribieron reconstrucciones de toda una serie de grandes momentos a través de la historia. Los *Trofeos* de Heredia empiezan en los albores de la prehistoria griega, con Hércules luchando con un monstruoso león, llegan después a Roma pasando por Grecia, después al Renacimiento pasando por la Edad Media, de allí al imperio español en América, de allí a Egipto, al Islam, al Japón y a otros lejanos y hermosos reinos de la fantasía. Su maestro Leconte de Lisle fué el corifeo de los parnasianos franceses, y se suele ver en él tan sólo un helenista consumado, un griego reencarnado. Pero sus *Poemas antiguos* comienzan con evocaciones de la leyenda hindú antes de pasar a Grecia; y los hizo seguir de unos *Poemas bárbaros* en que pinta muchos vívidos cuadros de la antigüedad bíblica, de la historia fenicia, escandinava y céltica, de la vida medieval y de los tiempos modernos.[37] Landor mismo, el inglés griego, recorre gran parte de la historia en su libro más importante, las *Conversacio-*

[36] Descripción de Aristófanes, en *The last adventure of Balaustion,* de Browning:

And no ignoble presence! On the bulge
of the clear baldness, —all his head one brow,—
true, the veins swelled, blue network, and there surged
a red from cheek to temple, —then retired
as if the dark-leaved chaplet damped a flame,—
was never nursed by temperance or health.
But huge the eyeballs rolled back native fire
imperiously triumphant: nostrils wide
waited their incense.

[37] Véase J. Vianey, *Les "Poèmes barbares" de Leconte de Lisle,* París, 1933, breve análisis de estos interesantes poemas, y A. Fairlie, *Leconte de Lisle's poems on the barbarian races,* Cambridge, 1947, estudio delicado y bien escrito de las fuentes a que acudió el poeta en busca de materiales para su fantasía. *Barbares* (como observa la Srta. Fairlie) se emplea desde el punto de vista grecorromano, para significar 'que no es griego ni romano'.

nes imaginarias, lo mismo que en sus dramas y en sus escenas dramáticas.

Este movimiento de exploración del pasado no se limitaba, pues, a aquellos escritores que tenían nostalgia de Grecia y Roma. Correspondía a un nuevo sentido de la historia y de la leyenda, que se estaba difundiendo y ahondando en el siglo XIX. La perspectiva histórica que habían creado, en gran parte, hombres como Gibbon, Winckelmann, Wood, Wolf y Niebuhr, era ahora patrimonio de casi todo el público. Se escribían centenares de libros nuevos de historia. Se pintaban vastos cuadros históricos. Los directores de dramas sobre asuntos históricos ponían el más exquisito cuidado en hacer auténticos y correctos los vestuarios, los accesorios y los ademanes. (Las grandes óperas de este período —las de Wagner y Verdi, las de Strauss y Puccini, las de los rusos— fueron todas, con excepciones de poca importancia, históricas o legendarias.) Por primera vez, los autores de relatos novelescos sobre el pasado comenzaron a procurar una exactitud cada vez más minuciosa en sus reconstrucciones. Así como un astrónomo puede fotografiar los rayos de luz que llegan hasta la tierra desde una estrella que quizá ha muerto hace un millón de años, así los escritores y artistas del siglo XIX, gracias a la fantasía, a la erudición y al tacto estético, colocaron al lector moderno bajo la luz solar y entre los hombres de muchas tierras y épocas lejanas.

Los poetas parnasianos sentían asimismo que su época era moralmente ruin. Se volvían al mundo de Grecia y Roma porque era más noble. Mientras todos alrededor de ellos se ocupaban en acumular dinero y gastarlo, en ganar una posición social y conservarla, ellos encontraban que con el lenguaje de las leyendas griegas podían hablar del amor juvenil, del deseo de la fama o del tránsito fugaz de la juventud sin introducir ninguno de los sórdidos motivos que se complacían en exhibir sus contemporáneos.

Se ha dicho muy bien que el movimiento parnasiano y la teoría del arte por el arte no se pueden entender en Francia sino como un refugio para quienes sufrieron la desilusión causada por el fracaso de la Segunda República.[38] Fué en gran parte esta razón la que hizo a Leconte de Lisle alejarse del presente arruinado para habitar un mundo de serena belleza griega y vívida barbarie antigua. Landor no había sufrido una decepción como ésa, pero sentía el mismo soberano desprecio por las normas contemporá-

[38] Observación de H. Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870,* New Haven, 1932 *(Yale Romanic Studies,* vol. VI), p. 38.

neas de poder, riqueza y felicidad. Rara vez las menciona, pero entonces lo hace con amarga mofa:

> Maldito sea el rico potentado
> que apacienta rebaños incontables,
> y cuyas prensas gimen de óleo y vino
> año tras año, mas con gusto arrastra
> al lloroso cabrito, y lo estrangula.[39]

Los escritores del siglo XIX sentían también que las emociones universales podían expresarse más límpida e intensamente por las figuras clásicas que por las contemporáneas. Desde este punto de vista, el *Ulises* de Tennyson es un típico poema parnasiano: una audaz afirmación de los ideales de energía, voluntad indómita y aventura exploratoria, sin detenerse en esos poderosos motivos victorianos que son la utilidad y el cumplimiento del deber.[40]

En particular, las expresiones de pasión sexual podían ser francas, y sin embargo graciosas y elocuentes, en un ambiente grecorromano. Así el *Lucrecio* de Tennyson es un soberbio cuadro de extremada tensión sexual, con fantasías tomadas del poema mismo de Lucrecio y de la introspección psíquica de Tennyson. Después de describir las relampagueantes corrientes de átomos que se precipitan ante los ojos del poeta enloquecido, y las tormentas de sangre que caen sobre la tierra y producen muchachas que danzan en torno a él en círculos que se van estrechando, hay varias fuertes imágenes de amor y de muerte fundidas en este inmortal cuadro:

> Y allí surgieron, del negror, los pechos
> de Helena, y una espada vacilante

[39] Landor, *Homer, Laertes, Agatha,* II, 218-222:

> *Curse on that chief across the narrow sea,*
> *who drives whole herds and flocks innumerable,*
> *and whose huge presses groan with oil and wine*
> *year after year, yet fain would carry off*
> *the crying kid, and strangle it for crying.*

[40] Tennyson escribió el *Ulysses* a raíz de la muerte de Hallam, su amigo queridísimo, para expresar "the sense of loss . . . but that still life must be fought out to the end". Véase el admirable análisis que de esta obra hace D. Bush en su libro *Mythology and the romantic tradition in English poetry,* Cambridge, Mass., 1937 *(Harvard Studies in English,* vol. XVIII), pp. 210 *ss.* Bush observa, muy atinadamente, que cuando Tennyson habla de un problema serio en dos de sus poemas, uno de ambiente antiguo y otro de ambiente moderno, el tratamiento antiguo es siempre infinitamente más hermoso.

que ora arriba, ora abajo, ora directa,
se apuntaba, y caía atrás, confusa
por tal belleza; y a mi vista, un fuego,
el fuego que a Iliόn dejó sin casas,
de ellos brotó, y desperté abrasado.[41]

En un poema de Browning, *Fifine en la feria,* escrito después de la muerte de su mujer, Helena aparece también como una tentación ideal pero casi irresistible, y su *Pan y Luna* es un sueño que deja atrás, en franqueza, a todo cuanto Tennyson se atrevió a imprimir. Los *Poemas antiguos* de Leconte de Lisle se ocupan perceptiblemente de temas eróticos, y las canciones de inspiración clásica de Théodore de Banville tratan también, abrumadoramente, de estos asuntos. Y aunque en el siglo XIX se escribieron muchos relatos y poemas acerca de mujeres engañadas y abandonadas, en pocos habló la mujer tan elocuentemente, y en poquísimos tan atrevidamente, como habla la Enone de Tennyson. Por ejemplo, a pesar de la fuerza cumulativa de *Ana Karénina* de Tolstoi, y del *pathos* del suicidio de Ana, su monólogo final:

> El abismo que nos separa es demasiado profundo. Yo hago su desgracia y él la mía, y nada nos puede cambiar, ni a él ni a mí. Se han hecho todas las tentativas, pero la máquina se ha estropeado. Allí, esa mendiga, con el niño en los brazos, imagina que le tengo lástima . . . ,[42]

es débil e inconvincente comparado con el torrente de nobles imágenes que hay en *Enone:*

¡Oh muerte, muerte, tú, suspensa nube!
Bastantes son los que en la tierra lloran;
deja al que ama la vida, al venturoso . . .
Tú has pesado en el fondo de mi pecho;
pesa ahora en mis ojos: haz que muera.[43]

[41] Tennyson, *Lucretius,* versos 60-66:

Then, then, from utter gloom stood out the breasts,
the breasts of Helen, and hoveringly a sword
now over and now under, now direct,
pointed itself to pierce, but sank down shamed
at all that beauty; and as I stared, a fire,
the fire that left a roofless Ilion,
shot out of them, and scorch'd me that I woke.

[42] Tolstoi, *Ana Karénina,* trad. española de A. Marcoff, Barcelona, 1943, vol. II, p. 1044.

[43] Tennyson, *Oenone,* hacia el final:

O death, death, death, thou ever-floating cloud,

Una de las principales razones que explican el empleo de personajes y ambientes grecorromanos es la impersonalidad que tienen y han tenido siempre. Los problemas que atormentan al poeta mismo pueden expresarse más claramente, y quizá aliviando su tensión, si se les transfiere a figuras a la vez lejanas y nobles. El mejor ejemplo de esto es *Empédocles en el Etna,* de Arnold. En este drama fáustico, un filósofo-poeta, torturado por sus pensamientos, atormentado por la presión de tremendos problemas universales, entristecido por la muerte lenta de su imaginación, espía el momento, cada vez más raro, en que se siente palpitar al unísono con el universo, y entonces se une con él y destruye las mezquinas torturas del yo precipitándose al cráter de un volcán. Mientras tanto, un músico joven y sereno, libre del tormento del pensar, canta los loores de la poesía y de la melodía, al alcance del oído de Empédocles, pero lejos de su mirada, más allá de las estériles faldas de la montaña y de la lava de fuego, entre frescos arroyos y verdes árboles. Éste era el problema mismo de Arnold. Éstos eran los dos yos de Arnold, el pensador y el cantor. Tal era el deseo del propio Arnold: una vida más plena, o la muerte. Si Arnold lo hubiese escrito abiertamente en primera persona, habría producido un efecto molesto, quizá ridículo, y ciertamente más limitado. Al situar esa pugna en una lejana época ideal, la hizo comprensible y la puso al alcance de miles de lectores que han sentido algo de ese conflicto en sí mismos, y que pueden identificarse con una figura vaga, legendaria, universal como Empédocles, más fácilmente que con un individuo como el mismo Matthew Arnold.

Sin embargo, las grandes figuras griegas y romanas no están en realidad vacías de personalidad. Son algo más que simples maniquíes. Son hombres vivos, y no más oscuramente, sino con más intensidad que nosotros mismos. La hermosa Helena, el mártir Sócrates: en torno a estos seres inmortales se apiña una nube de relatos, ideas, cuadros, sugestiones, deseos y admiraciones, sentidos simbólicos, sueños personales. Sus mismos nombres excitan la imaginación. Por eso un escritor que los utilice suele encontrarse con que es él el utilizado; que esas figuras despiertan en él visiones que no ha tratado de ver, que sus lectores hallan significados que él apenas esperaba crear.

·

there are enough unhappy on this earth,
pass by the happy souls, that love to live . . .
Thou weighest heavy on the heart within,
weigh heavy on my eyelids: let me die.

Pero esa cualidad evocadora de las figuras míticas tiene sus peligros. Uno de ellos es que un lector para quien sean desconocidos sus nombres y su naturaleza no llegará a captar su significado. Los lectores que por su nacionalidad o por su inadecuada preparación escolar están fuera de la tradición de la cultura occidental podrán reconocer seguramente los nombres de Salomón, de Hércules, de Nerón, pero se les escaparán las innumerables asociaciones que despiertan estos nombres y que constituyen esas personalidades. El otro peligro es que los autores que andan en busca de temas nuevos pueden fijarse en oscuros y tediosos mitos que no excitan ni su propia imaginación ni la de sus lectores. Para evitar esto, los griegos (y Séneca) tomaron casi siempre sólo un puñado de leyendas que eran ampliamente conocidas y tenían una múltiple riqueza de significados.

Ésta es una de las maldiciones que pesan sobre los dramas clásicos de los parnasianos. Swinburne no estaba interesado en Atalanta, y menos aún en Erecteo (quienquiera que haya sido). Arnold admiraba a Empédocles, tal como Tennyson admiraba a Lucrecio; pero nada se le daba de Mérope.[44] Tuvo que escribir un largo prefacio en que explica el asunto, los anteriores tratamientos de la leyenda y las razones que tuvo para escogerla; pero su estilo mismo, tan insípido y tan aplicado en comparación con el de sus conferencias *Sobre la traducción de Homero,* demuestra que todo aquello era una tarea fastidiosa para él. Como él mismo escribió, "nadie puede hacer algo perfecto con un tema que no le llegue a la medula". Sin embargo, los coros, en que Arnold y Swinburne podían dejar volar libremente su imaginación, son hasta en estos dramas interesante poesía: es lo único que ha sobrevivido.

Dos almas, y un problema profundamente personal, aparecen en el más extenso y extraño de los poemas de Browning sobre temas clásicos. La *Aventura de Balaustión* es un enorme monólogo puesto en boca de una joven poetisa griega.[45] Cuenta cómo

[44] Hay un inteligente análisis de estos dramas en D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry, op. cit.,* pp. 260-262 *(Merope),* 331-344 *(Atalanta in Calydon),* y 344-349 *(Erechtheus).* W. R. Rutland, *Swinburne, a nineteenth century Hellene,* Oxford, 1931, habla con tono sumamente elogioso de los dramas de Swinburne y al mismo tiempo los analiza con mucha penetración y conocimiento, si bien pocos estarán de acuerdo en colocar el *Erechtheus* al lado del *Samson agonistes.*

[45] Hay un estudio completo de *Balaustion's adventure* y de la traducción de *Alcestis* que allí se incorpora, en R. Spindler, *Browning und die Antike,*

llegó a Sicilia a raíz de la derrota y esclavización del ejército ateniense, y cómo se salvó y vindicó a Atenas recordando una tragedia de Eurípides. Los sicilianos estaban hambrientos de poesía, pero había sobrevenido la guerra y no tenían nada para satisfacerla. Balaustión cuyo nombre significa 'flor de granado silvestre') recita el drama entero en el teatro de Siracusa, suprimiendo algunos pasajes de menos interés y entremezclando descripciones tan brillantemente vívidas que, al leerlas o escucharlas, los actores aparecen ante nuestros mismos ojos. Así, Hércules entra a grandes zancadas:

> Como siempre, feliz; quizá algo grave
> la red venosa en la labrada frente,
> de oscuro azul, perlado aún por la lucha
> el pelo rubio. Su armazón enorme
> retemblaba al hundirse cada músculo
> en la lisa quietud que antes tenía.
> Bajo uno de sus brazos descansaba
> algo velado, vivo y femenino,
> que tras la piel del león se estremecía.[46]

El drama que recita es la tragicomedia *Alcestis,* inversión de la fábula de Orfeo y Eurídice. La reina Alcestis ha aceptado morir en lugar de su marido Admeto. Éste la llora, pero la pierde. Sin embargo, Hércules vence a la Muerte y trae a Alcestis para devolverla a su esposo, que ahora se siente doblemente embarazado. La joven poetisa de Browning da a este relato, contado cínicamente por Eurípides, una interpretación simpática. Después, al llegar a su fin, lo vuelve a contar una vez más, dándole un significado aún más cariñoso. Evidentemente Browning trata aquí de encarar y resolver el problema del esposo que se siente indigno de su esposa y que la ha perdido. Mucho tiempo después, en un poema menos feliz, se compara a sí mismo —atado todavía a la tierra

---

Leipzig, 1930 *(Englische Bibliothek,* vol. VI), t. I, pp. 17-85, y t. II, pp. 278-294. También es útil la bibliografía de Spindler.

[46] Browning, *Balaustion's adventure:*

> *Happy, as always; something grave, perhaps*
> *the great vein-cordage on the fret-worked front,*
> *black-swollen, beaded yet with battle-dew*
> *the yellow hair o' the hero!—his big frame*
> *a-quiver with each muscle sinking back*
> *into the sleepy smooth it leaped from late.*
> *Under the great guard of one arm, there leant*
> *a shrouded something, live and woman-like,*
> *propped by the heartbeats 'neath the lion-coat.*

y a la carne— con un nadador mantenido en la superficie por el agua, pero hundiéndose a pesar de todo en ella, mientras una mariposa (símbolo del alma y habitante del aire) abre sus alas por encima de él, mirando su pesado cuerpo que quiere imitar el vuelo.[47] En la segunda versión que hace Balaustión del mito de Alcestis, la esposa muerta regresa al lado de su esposo porque, como ha llegado a ser su alma misma, no puede morir mientras él viva. Esto se acerca muchísimo, por cierto, a la historia del amor del propio Browning. Él mismo (como Hércules) había arrancado una vez a Elizabeth Barrett de un sepulcro, y cuando Elizabeth murió, su espíritu siguió viviendo con él. Cuatro versos de ella aparecen como epígrafe de la *Aventura* toda, y Browning la vuelve a citar hacia el final; es evidente que Elizabeth es, no solamente Alcestis, sino Balaustión misma, la muchacha lírica amada de Eurípides.

No fué, pues, simplemente un deseo de huída lo que impulsó a tantos escritores del siglo XIX a emplear temas clásicos. Algunos de ellos detestaban a sus contemporáneos. Algunos, como el héroe de Huysmans y como Baudelaire, trataban de refugiarse en sus propios paraísos artificiales. Pero los asuntos y personajes grecorromanos aparecen fecundamente empleados en la obra de muchos otros que deseaban crear hermosas imágenes y amable música como compensación para el materialismo y fealdad de los tiempos modernos, y que se sentían obligados a hablar más claramente, más *permanentemente,* acerca de sus problemas y de los problemas de nuestra civilización.

El Anticristo

Muchos de los más ardientes amantes de los clásicos durante el siglo XIX aborrecían y despreciaban el cristianismo. En esto les habían llevado la delantera los poetas revolucionarios: Shelley, Hölderlin y otros; pero sus sucesores fueron más decididos y más rencorosos. Amaban el paganismo por todo cuanto en él no era cristiano. Aborrecían el cristianismo porque no era grecorromano, o porque era una perversión de los ideales grecorromanos. En esta pugna se encerraban algunos de los problemas y revivían muchos de los argumentos que habían aparecido ya en aquella otra guerra entre pasado y presente, la Querella de Antiguos y

[47] Prólogo de *Fifine at the fair.*

Modernos.[48] Pero esta vez aparecía menos como una guerra abierta entre enemigos declarados, a pesar de que ahora los adversarios tenían posiciones todavía más antagónicas. Sin expresarse por lo general de manera directa, los paganos lanzaban sus ataques en sus relatos aparentemente inocentes, en los poemas en que huían del mundo que los rodeaba y en las historias que se presentaban como estrictamente objetivas.

Eran tres los principales argumentos que se desplegaban tras la obra de los anticristianos. Aunque a menudo se les encuentra confundidos, es mejor considerarlos aquí por separado.

1) El cristianismo no es parte de la tradición europea; es algo oriental, y por lo tanto bárbaro y repulsivo.

Esta actitud suele ir vinculada con un antijudaísmo no siempre expresamente reconocido. Aparece en la célebre *Oración sobre la Acrópolis* del eminente orientalista Ernest Renan (1823-1902).[49] La oración es un apóstrofe a Atena, protectora de Atenas, diosa de la verdad, de la sabiduría y de la belleza, la divinidad suprema y central del mundo. En esta obra habla Renan del cristianismo como de "un culto extranjero, que vino de los sirios de Palestina", y del apóstol Pablo como de "un judío feo y pequeño, que hablaba el griego de los sirios". La obra principal de Renan, *Los orígenes del cristianismo,* contribuyó mucho al brote del escepticismo religioso en el siglo XIX: aunque trata a Jesús mismo con reverencia, como a un hombre notable, y a sus seguidores con la admiración debida a hombres que realizaron lo imposible, hace hincapié en la idea de que eran judíos, y que eran representantes de una tradición asiática.

Actitud análoga aparece en Anatole France (1844-1924), admirador en sus primeros años del gran parnasiano Leconte de Lisle.[50] En un famoso cuento, *El procurador de Judea,*[51] presenta

[48] Sobre la Querella de Antiguos y Modernos véase *supra,* cap. XIV.

[49] Hay una buena edición de la *Prière sur l'Acropole* por E. Vinaver y T. B. L. Webster, Manchester, 1934, en la cual se muestra que —aunque Renan decía haber tomado el texto de su oración de "un viejo manuscrito" que contenía apuntes hechos durante su visita a Atenas— la compuso en realidad en varias etapas y la revisó cuidadosamente. Los editores observan asimismo notables analogías con ideas expresadas en el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand.

[50] A Leconte de Lisle dedicó Anatole France sus *Poèmes dorés.*

[51] Se asegura que fué Renan quien sugirió a France la idea del *Procurateur de Judée.* Véase lo que dice M. Belloc-Lowndes, *Where love and friendship dwelt,* Londres, 1943, p. 178:

He and Renan were talking together, and Renan declared that the things

a Poncio Pilato como un funcionario retirado, de edad avanzada, que toma las aguas con gran lujo en Bayas. Hablando de su vida pública con un amigo que vivió algún tiempo en Judea, Pilato expresa el desdén y el odio más mordaces por los judíos, en quienes ve una cruel e inculta tribu de fanáticos. Su amigo recuerda haber estado enamorado alguna vez de una hermosa judía pelirroja, que vivía entre la canalla, en un ambiente de "soldados, saltimbanquis y publicanos": era una bailarina bárbara, pero increíblemente voluptuosa; por desgracia desapareció y se marchó con los secuaces de un joven taumaturgo galileo.

> —Se llamaba Jesús; era de Nazaret, y fué crucificado por no sé qué crimen. Poncio, ¿te acuerdas de ese hombre?
> Poncio Pilato arrugó la frente... Luego, después de unos instantes de silencio:
> —¿Jesús? —murmuró— ¿Jesús de Nazaret? No me acuerdo.

El cuento es descabellado, por supuesto. La ejecución de Jesús en Judea fué un acontecimiento extraordinario, que estuvo acompañado de serios desórdenes, y que ciertamente dejó una fuerte impresión en Pilato. Ningún funcionario romano podría olvidar el haberse visto forzado a hacer un gesto tan excepcional (y tan poco romano) como lavarse las manos en público para apartar de sí toda responsabilidad. Pero el falseamiento que Anatole France hace de los acontecimientos es característico de su interpretación del cristianismo: que su fundador y sus primeros seguidores eran pobres judíos de aldeas y barrios bajos, demasiado oscuros para que un romano culto se acordara de ellos. En idéntico sentimiento se inspira la *Thaïs* del mismo autor, contraste entre la amable, civilizada y epicúrea cortesana de Alejandría y el bárbaro y fanático monje cristiano del desierto que la convirtió, induciéndola a poner sus talentos y su hermosura al servicio de Dios, pero que, por la misma exagerada violencia de su culto, cayó, después de estar en contacto con ella, desde la más alta cima de la castidad hasta el peor abismo de pecado. La misma idea se puede percibir también en la *Salomé* de Oscar Wilde, donde los judíos que disputan son figuras grotescas (carácter grotesco que Richard Strauss subrayó cuando puso música al drama), San Juan Bautista una espantosa figura, como de

---

described in the Gospels must have made a deep impression on those who took part in them. This France denied, and Renan, smiling, said something tantamount to "Then, in your view, Pontius Pilate, in old age..."

santón hindú, y la atmósfera toda del drama perversa, oriental y repulsiva.

2) *El cristianismo significa represión; el paganismo significa libertad.*

Ya hemos visto esta creencia en Shelley. Pero quien le dió más vigorosa expresión fué Giosuè Carducci, que tuvo en sus primeros años de escritor una ardiente pasión por el liberalismo y un odio violento contra quienes se oponían a la liberación y unificación de Italia. Entre las fuerzas de opresión creía que la peor era la Iglesia católica, y su cabeza, Pío IX, a quien atacó innumerables veces.[52] Tenía un predecesor italiano, Alfieri;[53] pero Carducci llegó muchísimo más lejos que él. Su más célebre manifiesto es el himno *A Satanás* (escrito en 1863, publicado en 1865). Es absolutamente diferente de las *Letanías de Satanás* de Baudelaire, que son una invocación al patrono de los miserables (ciertamente, a Baudelaire le disgustaban mucho los neopaganos). El poema de Carducci es un himno al espíritu del progreso, a quien da el nombre de Satanás porque cree que el progreso y la vida libre del espíritu humano han chocado siempre contra la oposición de la Iglesia católica. Alaba a Satanás como al dios que gobernó los dichosos mundos paganos de Ahrimán en Persia, de Astarte en el Asia Menor, de Venus y Adonis en el Líbano y en Chipre; como al patrono de la bruja y el alquimista —esos precursores de la ciencia— en la Edad Media; como al consolador que envió a la desventurada Heloísa visiones de la belleza descrita por Virgilio y Horacio, a quienes, aun tras los muros del monasterio, no podía olvidar; como al inspirador de los grandes reformadores, Arnaldo de Brescia, Wiclef, Huss, Savonarola, Lutero; y ahora como al paladín victorioso de la ciencia, que recorre el mundo en el carruaje de fuego que ha arrebatado de manos de Jehová. (Este carruaje es la locomotora.[54]) En un sentido más lato es la imagen del moderno progreso científico, que

[52] El más agrio ataque personal de Carducci contra el Papa es *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti,* donde lo pinta frotándose de gusto sus viejas manos ante la idea de la ejecución de dos agitadores italianos. Sobre este particular véase también S. W. Halperin, "Italian anticlericalism 1871-1914", en el *Journal of Modern History,* vol. XIX, 1947, pp. 18 *ss.* En cuanto al argumento 1 en Carducci, véase *In una chiesa gotica:* "Addio, semitico nume!"

[53] Sobre la oposición de Alfieri contra la Iglesia católica véase G. Megaro, *Vittorio Alfieri,* Nueva York, 1930, cap. III.

[54] La victoriosa locomotora aparece también al final de *Alle fonti del Clitumno,* cuyas últimas palabras son "fischia il vapore".

levanta al hombre por encima de los límites de tiempo y espacio, y que, según creía Carducci, lo liberaría de los gendarmes que tenían aherrojado al pensamiento.

Otro notable poema anticristiano de Carducci es *Junto a las fuentes del Clitumno*, el arroyo umbriano que conocían los poetas romanos. El claro riachuelo sigue bajando de los Apeninos para regar el valle. Los campesinos bañan todavía en él las rebeldes ovejas, y lavan con sus aguas los grandes bueyes blancos. Es el río que vió la caída del poder de Umbria, y de Etruria, y después el levantamiento de Roma. Contempló la invasión de Haníbal, los días de dolor y de triunfo para los romanos. Pero ahora ya no triunfa Roma, desde que un galileo pelirrojo subió las gradas del Capitolio y le dijo que abrazara la Cruz. Las ninfas huyeron, llorosas. Vinieron monjes de negros ropajes; hicieron un desierto, y le pusieron de nombre el reino de Dios. Desde ese desierto invoca Carducci el espíritu de Roma, reencarnado en el del progreso industrial moderno, para que se levante y liberte a la humanidad.

En Francia, Leconte de Lisle publicó una *Historia popular del cristianismo* que era una sangrienta filípica contra la Iglesia y sus corrupciones: inquisidores sedientos de sangre, papas voraces, horrorosas supersticiones. Mil años de paganismo grecorromano —daba a entender— no produjeron atrocidades comparables con la quemazón de cristianos heréticos, ni tales ultrajes al espíritu humano. Dos veces escribió la trágica historia de Hipatia, la hermosa muchacha alejandrina cuya alma, nutrida en la filosofía neoplatónica, era tan bella como su cuerpo. Fué despojada de sus vestiduras por una turba de cristianos, desollada viva con afilados cascos, y después quemada. Tú, sacerdotisa y encarnación de la belleza (exclamaba Leconte de Lisle),

fuiste herida y maldita por el vil Galileo.[55]

Louis Ménard (1822-1901), amigo de Leconte de Lisle, no sólo prefería la moral griega a la moral cristiana, sino que justificaba la religión helénica —que a otros parece un amontonamiento

[55] Leconte de Lisle, *Hypatie* (en *Poèmes antiques*):

Le vil Galiléen t'a frappée et maudite.

Escribió un ataque aún más fuerte, intitulado *Les siècles maudits*, en *Poèmes barbares*. Con un tono que Gibbon hubiera admirado (aunque desaprobando su violencia), llama a la Edad Media católica "siècles d'égorgeurs, de lâches et de brutes", y tiene esta definición de la Iglesia:

la Goule
Romaine, ce vampire ivre de sang humain.

confuso aunque a veces hermoso de supersticiones disparatadas, mitos poéticos y supervivencias bárbaras entendidas a medias— diciendo de ella que era un cuadro más verdaderamente filosófico del universo. En su *Politeísmo helénico* y en otros libros afirmó que el politeísmo representaba un cosmos ordenado, en que las fuerzas de la naturaleza, plenamente desarrolladas, se unen para producir la harmonía. Ésa es una república pacífica. El monoteísmo cristiano, en que todo está sometido a un solo Dios supremo, es —decía— una monarquía con todos los vicios del poder absoluto. El cosmos griego encarna el imperio de la ley, según Ménard, y el imperio de Jehová es el imperio de la fuerza. Miremos, proseguía, el libro del Génesis, en que se impone al género humano el trabajo como un castigo. Comparemos esto con la actitud, más saludable y natural, de los griegos, que creían que sus dioses habían inventado la agricultura, el cultivo de la vid y otras artes útiles para provecho de la humanidad. Ménard era algo más que un tipo interesante y excéntrico: se le ha apellidado "un erudito entre los poetas, y quizá un poeta entre los eruditos".[56]

En particular, varios de los escritores del siglo XIX detestaban el cristianismo a causa de las restricciones que impone sobre la libertad sexual, y admiraban el paganismo grecorromano porque (según creían) el amor en Grecia era libre y no tenía de que sonrojarse. De un lado está el pálido Galileo, predicando el ayuno y la virginidad. Del otro está un bosque virgen con dos amantes:

> Suave cual labios que al reír se embozan,
> el sonriente follaje disimula
> y descubre a la vez a la doncella
> que se esconde, y al dios que la persigue.
> La guirnalda de hiedra, el negro pelo

[56] Hay una brillante monografía sobre Ménard por Henri Peyre, New Haven, 1932 (*Yale Romanic Studies*, vol. V), a la cual debo mucho. Peyre observa que Ménard fué heredero en línea recta de los poetas revolucionarios: entre sus primeras obras están un *Prométhée délivré* (inspirado por Shelley) y un *Euphorion* (inspirado por Goethe). Como la mayor parte de los hombres de esa generación, Ménard nunca estuvo en Grecia, aunque tuvo oportunidad de visitarla. Era, desde luego, un ferviente adversario del ingenuo ideal de progreso que se tenía en el siglo XIX ("cada día nos hacemos de algún modo mejores y mejores"), y esto por dos razones: en primer lugar, porque nos es imposible superar a los griegos (argumento de la Querella de Antiguos y Modernos), y en segundo (nuevo argumento de la Querella) porque es inmoral esperar a que la marea del progreso nos empuje hacia adelante: es preciso que abracemos el trabajo y las dificultades de este mundo. La cita del texto proviene del libro de Peyre, p. 203.

sobre los ojos caen de la Bacante,
y al resbalar, la agreste parra deja
desnudo el seno terso y jadeante...[57]

Hermosa poesía, hermosos ensueños: especialmente en un mundo victoriano de pesados trajes y engorrosas convenciones. Pero la teoría que anima estos versos atribuye gratuitamente a los griegos una licencia sexual muchísimo mayor de la que ellos admitían o admiraban, excepto en ciertas ciudades cosmopolitas como Alejandría. Los parnasianos solían tergiversar los hechos de la historia confundiendo helenismo con orientalismo.

En esto, el gran pecador —¡y qué bien habría acogido él este título!— fué Pierre Louÿs (1870-1925), escritor vicioso, pero de gran talento.[58] No aprendió griego en la escuela, y, después de leer una mala traducción de Homero, vió con desagrado la *Ilíada* y la *Odisea,* hasta que un día encontró la traducción de Leconte de Lisle. "Fué una revelación": prosiguió leyendo todas las traducciones de Leconte de Lisle, y después, a los dieciocho años, comenzó a aprender en serio el griego. Es curioso ver cuántos poetas modernos han aprendido latín sin entusiasmo en la escuela, y después, por la fuerza de un ímpetu más vital, han aprendido por sí solos la lengua o la literatura griega en la adolescen-

[57] Swinburne, *Atalanta in Calydon,* primer coro:

And soft as lips that laugh and hide
the laughing leaves of the trees divide
and screen from seeing and leave in sight
the god pursuing, the maiden hid.
The ivy falls with the Bacchanal's hair
over her eyebrows hiding her eyes;
the wild vine slipping down leaves bare
the bright breast shortening into sighs...

Otro de los poemas de Swinburne, *The last oracle,* es un himno a Apolo, donde se presenta al luminoso espíritu griego sofocado por la negrura y fealdad del cristianismo:

Fire for light and hell for heaven and psalms for paeans
filled the clearest eyes and lips most sweet of song,
when for chant of Greeks the wail of Galilaeans
made the whole world moan with hymns of wrath and wrong.

Y su poema *For the feast of Giordano Bruno, philosopher and martyr* iguala el odio de Carducci por las iglesias: Bruno, dice, fué el hombre

whose spirit on earth was as a rod
to scourge off priests, a sword to pierce their God,

y termina colocando a Bruno en un paraíso de los ateos, entre Lucrecio y Shelley.

[58] Véase K. Franke, *Pierre Louys,* Bonn, 1937.

cia: Keats, Shelley, Goethe, muchos otros. Louÿs vió siempre con gran respeto a Leconte de Lisle por haberle enseñado a pensar en la Grecia clásica como en la patria ideal del cuerpo y el espíritu humanos; y a Louis Ménard, a quien él llamaba "un gran pagano, un santo", y a quien imitó en su cuento *Un nuevo placer*. A los veintitrés años publicó Louÿs la primera traducción francesa de los exquisitos epigramas de Meleagro, poeta griego de Siria, a los veinticuatro una versión de los *Diálogos de las cortesanas* de Luciano, y a los veinticinco el libro que le dió la fama.

Este libro se llama *Las canciones de Bilitis;* es una colección de poemas en prosa, y se presenta como traducción de un manuscrito griego encontrado en una tumba. Ofrece, en forma que a veces parece la de un diario y a veces la de un volumen de epigramas helenísticos, la autobiografía de una muchacha campesina de la Grecia antigua que, después de la muerte de su primer amor, se hace miembro del círculo de amantes y poetisas lesbias de Safo, y después, con la misma naturalidad y satisfacción, prostituta en un templo de Chipre. André Gide (a quien se dedicó la primera edición) dice que el modelo de carne y hueso de Bilitis es una muchacha árabe, Meriem ben Atala, a quien Louÿs encontró en Biskra; los paisajes son los que recuerda Louÿs de sus viajes por el Norte de África y por Egipto; la franqueza sin tapujos de los poemas sobre homosexualidad y prostitución no es griega, sino oriental.[59] Es curioso, a tantos años de distancia de "Dares Frigio", ver a otro novelista emplear el mismo recurso del "manuscrito encontrado en una tumba" como vehículo para una invención moderna.[60] Pero esta vez hubo un detective que lo descubriera, y un verdadero helenista que demostrara su falsedad. El gran Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, catedrático de griego en Berlín, sabía perfectamente bien que las *Canciones de Bilitis* habían sido hechas de un cabo al otro por un joven autor moderno; pero, como Louÿs pretendía que eran traducciones de un auténtico manuscrito griego, cayó sobre él como un gavilán sobre un conejo. Su reseña, que abarca diez páginas de apretada

[59] El propio Louÿs escribía (*Poésies*, París, 1930, nota introductoria):

La poésie est une fleur d'Orient *qui ne vit pas dans nos serres chaudes. La Grèce elle-même l'a reçue d'Ionie, et c'est de là aussi qu'André Chénier ou Keats l'ont transplantée parmi nous, dans le désert poétique de leur époque; mais elle meurt avec chaque poète qui nous la rapporte* d'Asie. *Il faut toujours aller la chercher à la source du soleil.*

Esta identificación de Jonia con Asia, y la idea de que Grecia tomó su genio poético del Oriente, es casi puro cuento.

[60] Sobre "Dares Frigio" véase *supra*, vol. I, pp. 86-90.

tipografía, hace a un lado, desdeñosamente, la erudición de aficionado de Louÿs, y aun sus anacronismos, para concentrarse en los defectos básicos del libro, a saber: que se atribuyen pasiones y extravagancias orientales a un pueblo como el griego, tan perfectamente dueño de sí, y que se presenta un desenfreno homosexual como la fuerza motriz del arte de Safo. Una mujer que vivía la vida de Bilitis —concluía— no *puede* haber escrito grandes poemas; y es una falsificación completa de los ideales griegos pensar que su meta era producir semejante arte o semejantes personajes.[61]

Louÿs escribió una vez un poema en que dice que, cuando todas las demás divinidades griegas murieron, sólo la diosa del amor sobrevivió.[62] Un año después de sus *Canciones de Bilitis* consagró una novela romántica a los más extremos avatares de esta diosa. *Afrodita* se publicó a sus expensas a principios de 1896, y se hizo al punto un gran negocio de librería; en junio llegaba a su 26ª edición. (Muy popular aún, ha atraído a ciertos ilustradores sobresalientes en el género pornográfico.) Es una historia que se desarrolla en la Alejandría del siglo primero antes de Cristo; la heroína es una cortesana, el héroe un escultor aún más solicitado, y no menos aburrido del amor que ella; lo único que le atrae es la indiferencia de aquella mujer; pero cuando ésta le promete sus favores y él sueña en poseerla (en una escena compuesta en gran parte con citas del Cantar de los cantares), pierde otra vez todo interés, para recuperarlo sólo el día en que la cortesana es cruelmente ejecutada por haberse presentado blasfematoriamente como Afrodita, con los atributos robados a la diosa. Empleando su cadáver como modelo, esculpe él su obra maestra.

Los inmediatos antepasados literarios de este extraño libro son en Francia la *Thaïs* de Anatole France, la *Carmen* de Mérimée ("si tú no me quieres, yo te quiero") y la *Salammbô* de Flaubert. Su estructura se funda en la de la tragedia griega, con sus cinco "actos" y una *peripéteia,* o trastrocamiento repentino, al final del cuarto; está lleno de detalles imitados o citados de ciertas regiones de la literatura griega. Pero no es un cuadro de la vida

[61] La reseña de Wilamowitz, publicada en las *Göttinger gelehrte Anzeigen* de 1896, pp. 623 *ss.*, se reimprimió en su *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913. Wilamowitz observa que ni siquiera el nombre de Bilitis es griego, y conjetura que proviene de Beltis, uno de los nombres de la diosa siria del sexo. Hay que decir, sin embargo, que Louÿs tiene gran talento para las descripciones, y en los primeros poemas del libro de Bilitis da pruebas de verdadero genio bucólico: estos poemas inspiraron tres exquisitas canciones de Debussy.

[62] Louÿs, *Aphrodite* (en *Poésies,* p. 163).

griega. Su heroína es una prostituta siria (hay venenosas alusiones contra los judíos, que son, según Louÿs, una avanzada semibárbara de lo asiático), su escena es la enorme ciudad poliglota de Alejandría (que era entonces tan poco griega como poco francesa es la moderna Nueva Orleáns y poco portugués Río de Janeiro), su diosa una divinidad muchísimo más terrible y asiática que el sonriente espíritu nacido de la espuma del Egeo, y su moral, extraña y feroz, es distinta de todo cuanto conocemos de Grecia a través de su más grande poesía y filosofía. Cada época halla en los clásicos lo que desea. Evidentemente, lo que deseaban Louÿs y sus lectores era, no el agua límpida del Iliso, junto a la cual hablaba Sócrates al joven Fedro acerca de la pasión y del dominio que ha de imponer la razón, sino una bocanada del túrbido Nilo.

3) *El cristianismo es tímido y débil; el paganismo es fuerte e intenso.*

Esta teoría fué expresada con gran violencia por otro de los alemanes a quienes destruyó el amor a Grecia. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) se educó en la mejor escuela de estudios clásicos de Alemania, Pforta, con Wilamowitz-Moellendorf; llegó a ser profesor en Basilea antes de los veinticinco años, y en 1872 publicó una teoría del origen de la tragedia griega que —rudamente atacada por Wilamowitz— es históricamente falsa, aunque encierra alguna verdad psicológica.[63] Sostenía Nietzsche que era equivocado presentar la esencia del arte griego como algo sereno, impasible, escultórico. El arte griego —dice— brotó de un choque de dos elementos: las fuerzas salvajes representadas por Dioniso, dios del frenesí ditirámbico, cruel e indomable, que corre por los bosques y las montañas, y el espíritu de Apolo, dios de la luz, de la belleza, de la salud y del arte. Fué fruto de un sentido artístico que se ejerció, no sobre un material neutro, sino sobre salvajes ímpetus subconscientes. De modo que el arte griego no es frío, blanco, cadavérico, ni tampoco un drama griego es un ejercicio elevado, solemne, intelectual: son productos de una pugna

[63] Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872). La réplica de Wilamowitz se intitula *Zukunftsphilologie,* nombre que alude claramente a la definición de la música de Wagner (muy admirada en esa época por Nietzsche) como *Zukunftsmusik.* Más tarde, Nietzsche hizo una adaptación personal del mito de Ariadna y Teseo, en la cual aparecía él como Dioniso y Cosima Wagner como Ariadna: véase Crane Brinton, *Nietzsche,* Cambridge, Mass., 1941, p. 70.

violenta, y representan, no sereno reposo, sino victoria ganada con grandes trabajos.

Nietzsche admiraba el arte griego por su intensidad, su dificultad, su calidad aristocrática. Despreciaba el cristianismo porque lo creía débil, fácil y vulgar. Esquilo, el águila de la poesía, era uno de sus héroes. Otro griego, que escribió en una etapa anterior de la historia, durante las guerras de clases del siglo VI, interesó profundamente a Nietzsche y contribuyó a formar su odio por los ideales morales del cristianismo. Este griego es Teognis, que llamaba "buenos" a los oligarcas como él y "malos" a los hombres del pueblo, o, como todavía decimos, con una reminiscencia de las distinciones feudales, "nobles" y "plebeyos".[64] Como Teognis, Nietzsche sostenía que sólo los valores morales de la minoría poderosa son dignos de respeto. Aborrecía el cristianismo por ser la "moral de los esclavos" y de los "animales gregarios". Creía que *Bienaventurados son los pacíficos* significaba "No luchéis por vuestros derechos"; que *Bienaventurados son los mansos* significaba "Doblegáos cuando os desafíen (y sentíos dichosos porque vuestro dominador será condenado en el otro mundo)". El mandamiento de amor al prójimo le parecía a Nietzsche —tal como las definiciones socráticas de la justicia parecían al demagogo y al propagandista[65]— una treta para hacer que la minoría fuerte, inteligente y valerosa, que no se inquieta por los demás y que puede gobernar al mundo, se sometiera a reglas ñoñas e insípidas, hechas para agarrotar sus talentos y reducir su superioridad natural. Y describía los ideales cristianos como una estratagema de venganza urdida por los judíos contra los romanos y contra todo el mundo:

> Aplastar a los fuertes; aniquilar las grandes esperanzas; hacer sospechoso el feliz disfrute de la belleza; convertir todo lo que hay de independiente, de viril, de conquistador y de dominador en el hombre, todos los instintos del tipo humano más elevado y mejor fundido, en incertidumbre, en vileza, en destrucción de sí mismo; transformar el amor a las cosas terrenas y la dominación de la

[64] Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral,* I, v. Teognis dice *κακοί,* y *ἀγαθοί ἐσθλοί* y δειλοί· "Nobles" son los que heredan un nombre y una fortuna; "plebeyos" los que pertenecen a la masa anónima del pueblo. La misma distinción básica se encuentra en otras parejas análogas de términos: "caballero" y "villano", "hidalgo" y "pechero". Acerca de Teognis véase también Werner Jaeger, *Paideia,* vol. I (trad. Joaquín Xirau), 2ª ed., México, 1946, pp. 214-224.

[65] Calicles en el *Gorgias* de Platón, y Trasímaco en la *República,* dicen que la justicia es en realidad el interés del más fuerte.

> tierra en odio contra la tierra y contra todo lo terreno: he aquí la tarea que la Iglesia se propuso.[66]
>
> Los judíos —pueblo "nacido para ser esclavo", como afirma Tácito, y con él todo el mundo antiguo, "el pueblo elegido entre los pueblos", como ellos mismos creen— han realizado una magistral inversión de valores... Sus profetas confundieron en un mismo significado los términos "rico", "impío", "malo", "violento", "sensual", y a la palabra "mundo" atribuyeron por primera vez un sentido de oprobio. En tal inversión de valores... consiste la importancia del pueblo judío; con ella se inicia *la insurrección de los esclavos en la moral.*[67]

Y sin embargo, entre los pasajes en que Nietzsche (con tremenda falta de método) expone la pugna entre cristianismo y paganismo, podemos encontrar pruebas de que, en realidad, veía más en el fondo del problema. Sabía que Sócrates fué uno de los primeros que criticaron una moral de instinto y de tradición que durante mucho tiempo había sido suficiente en sí misma, pero que en un mundo que iba cambiando no podía ya seguir siéndolo; y que en ese sentido Sócrates el albañil había sido uno de los precursores del carpintero galileo.[68]

Nietzsche se refirió una vez a Flaubert llamándolo un "decente burgués" que en la contemplación de la estupidez burguesa hallaba una manera de torturarse, de ser refinadamente cruel consigo mismo.[69] Pero Nietzsche cultivaba la aristocrática postura de admirar a sus antepasados y odiar a sus coetáneos. Como él, Gustave Flaubert (1821-1880) detestaba la moral del siglo XIX, despreciaba el cristianismo contemporáneo como cosa inadecuada para las personas inteligentes,[70] y decía que el mundo había pasado por tres etapas, la última de las cuales era la más baja: paganismo, cristianismo y "patanismo"; la era en que él vivía estaba gobernada por los patanes.[71] Su principal queja contra la

[66] Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse,* parte III, § 62. [Traducción anónima de Madrid, s. f., con algunos retoques.]

[67] Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse,* parte V, § 195. [Trad. citada, con retoques.] Cf. igualmente *Zur Genealogie der Moral,* capítulos VII-XI; *Jenseits von Gut und Böse,* §§ 44, 46 y 201, y *Antichrist,* cap. XXIV y XXV.

[68] Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* capítulos XIII y XV.

[69] Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse,* parte VII, § 218: "Flaubert... der brave Bürger von Rouen".

[70] Ésta es la principal idea que se desprende de su cuento *Un cœur simple,* al final del cual Felícitas, la vieja criada, tiene una visión del Espíritu Santo en figura de su loro. Este cuento va yuxtapuesto, significativamente, a la noble leyenda de San Julián el Hospitalario.

[71] *Paganisme, christianisme, muflisme.*

era del patanismo es su mezquindad. Nadie puede vivir una vida auténtica, plena. Todos son esclavos de mentiras de segunda categoría, creadas por ellos mismos (como la mujer del doctor de provincia que inventaba sueños novelescos) o recogidas en los periódicos y otras fábricas de basura.[72] Flaubert no escribió poesía; pero sintió la fealdad de su siglo tan agudamente como un Tennyson o un Gautier. A veces lo sometía a disección en una novela fríamente realista, y otras veces reconstruía el mundo del pasado, en el cual, en vez de amores falsificados, había pasiones de fuego y ardientes ascetismos; en vez de burgueses de sombrero de copa y libreta de banco había guerreros y bárbaros y santos; en vez de Luis Napoleón había un San Antonio y un Hamílcar. *Salammbô,* una de las más grandes novelas históricas del mundo, no habla de Grecia, ni de Roma, sino de una cultura rival: Cartago. Y *La tentación de San Antonio,* ese Breughel moderno, habla de un antiguo anacoreta cristiano de Egipto. Las fuentes de donde Flaubert tomó sus materiales para estos dos libros son griegas y latinas, pero los asuntos están en las fronteras del mundo clásico, o más allá de ellas. Lo que lo encaminó hacia su afirmación de valores contrarios y superiores a los del mundo moderno fué —como a Pierre Louÿs— su lectura de la literatura clásica. Walter Pater cita una carta en que Flaubert dice que está releyendo la *Eneida,* con sus frases que lo obsesionan y persiguen como inolvidables melodías.[73] Pero, a semejanza de Pierre Louÿs, no pudo o no quiso describir los más altos estados de la civilización grecorromana, para contrastarlos con la vida que vivía y que odiaba. Los libros que escribió sobre el pasado son ferozmente crueles y, comparados con los ideales griegos y con los ideales modernos, perversos de una manera oriental. El odio que Flaubert sentía por la vulgaridad de su época lo empujó (como a Nietzsche) a una decidida admiración por el extremo opuesto: no falsificó las cosas, pero las construyó con materiales que encontró en Cartago y en la Tebaida, en el extremo último del mundo de Grecia y Roma, mundo más sereno, más rico y mejor equilibrado.

Pero el cristianismo, a pesar de esa oposición, seguía siendo una fuerza vital. Muchos escritores del siglo XIX admiraban la fe sencilla, la pureza moral, la energía y valor de los cristianos primitivos. Pensaban que los poemas y novelas que presentaban al

[72] Flaubert, *Madame Bovary* y *Bouvard et Pécuchet.*
[73] Walter Pater, *Style,* en su libro *Appreciations.*

mundo pagano como el cielo en la tierra eran falsos en los hechos y peligrosos en lo moral. Seguros de que el evangelio era la salvación del mundo, se propusieron demostrar que, cuando fué predicado por primera vez, chocó contra una oposición todavía más encarnizada, en una época todavía más corrompida y brutal. Chateaubriand había expuesto esta idea en *Los mártires,* aunque la forma de este libro y su mal elegido estilo le impidieron llegar a un público muy extenso.[74] Pero el auge de la literatura novelística estimuló la composición de varias novelas populares basadas en documentos clásicos y que describen la pugna entre los ideales cristianos y los ideales paganos en el Imperio romano. No todas están bien escritas: su nivel estético es muchísimo más bajo que los poemas de Swinburne y el resto de la oposición pagana; pero tuvieron inmensa circulación y grandísima influencia. En particular, divulgaron la idea de que Roma cayó por ser un imperio pagano inmoral, creencia muy difundida ahora. Pero pasan por alto el hecho de que tanto el Imperio de Occidente como el de Oriente cayeron mucho tiempo después de haber abrazado oficialmente el cristianismo.

Las más conocidas de estas novelas son:

Los últimos días de Pompeya (1834), por Edward Bulwer-Lytton, más tarde Lord Lytton (1803-1873), descripción melodramática de la lucha entre cristianismo y paganismo, subrayada por la simbólica destrucción de una perversa ciudad pagana.

Hipatia (1853), por Charles Kingsley (1819-1875), relato más complejo de la pugna entre los bárbaros del Norte, los estériles paganos de Grecia y Roma (con sus ideales más altos representados por la hermosa doncella filósofa de Alejandría), ardientes y nobles cristianos como San Agustín, y la cruel intolerancia de la plebe cristiana que destrozó a Hipatia.[75] Kingsley dió a su libro el subtítulo de *Enemigos nuevos con rostro viejo,* sintiendo que la muerte de Hipatia brotaba de la raíz de la intolerancia religiosa que, según pensaba él, estaba echando nuevos vástagos en sus días.

Fabíola (1854), por el Cardenal Wiseman (1802-1865), reconstrucción de los años de prueba más terribles que sufrió la Iglesia primitiva: la persecución de Diocleciano.

[74] Sobre *Les martyrs* véase *supra,* pp. 169-170.
[75] Sobre Hipatía véase *supra,* p. 245.

Fabíola, el personaje principal, es una dama romana que se convierte al cristianismo movida por los nobles ejemplos de sus amigos y servidores cristianos. El Cardenal Wiseman, que fué hombre de notable erudición, traza conmovedoras descripciones de la Iglesia subterránea de las catacumbas, del martirio de valerosos cristianos, como San Sebastián y Santa Inés, y de los diversos conductos a través de los cuales fué penetrando la fe cristiana en el corazón de los hombres en aquellos días en que más poderosos esfuerzos se hacían para sofocarla.

Ben Hur (1880), por Lewis Wallace (1827-1905), que militó como mayor general en el ejército del Norte durante la Guerra Civil norteamericana y salvó la ciudad de Washington del avance de los confederados. Su libro dramatiza, en escenas llenas de animación y a veces verdaderamente apasionantes, la interacción de romanos, judíos y cristianos durante la vida de Jesús. El héroe es un noble judío condenado a las galeras, acusado de haber querido asesinar a un oficial romano. Su vida de galeote, su naufragio y huída, la curación de su madre y su hermana de la lepra, y sobre todo la célebre carrera de carros en que vence a su amigo y enemigo romano, se cuentan entre las más vívidas descripciones que se han publicado del mundo antiguo.

Quo vadis? (1896), por el eminente novelista polaco Henryk Sienkiewicz (1846-1916), es un relato laboriosamente detallado de la penetración de Roma por el cristianismo durante el reinado de Nerón y el ministerio de San Pedro y San Pablo, y termina con escalofriantes escenas en que se pintan las persecuciones neronianas, escenas tanto más vívidas cuanto que las anima el odio que Sienkiewicz sentía por los perseguidores de Polonia: los alemanes y los rusos. El relato es en realidad un manifiesto patriótico: la pequeña comunidad de cristianos primitivos, vindicándose, a pesar de sus tremendos sufrimientos, contra la opresión de un imperio vasto y poderoso, expresa la admiración de Sienkiewicz por su Polonia y su esperanza en ella. La correspondencia está un poco exagerada por el hecho de que la heroína es una princesa cristiana traída de aquella zona de la Europa septentrional que más tarde fué Polonia.[76] Sienkiewicz sigue —aun-

[76] Ligia es hija del jefe de los ligios, pueblo aliado de los suevos; su enorme

que no siempre con la suficiente exactitud— auténticos documentos históricos; pinta agudos retratos de San Pedro, de Nerón y de Petronio;[77] pero la intriga, que culmina con la escena en que un gigantesco polaco mata a un enorme uro germano en la arena sin otra arma que sus brazos, con el fin de liberar a la princesa atada desnuda en sus cuernos, es realmente demasiado sensacional.

Gran parte del interés de estos libros provenía de sus vívidos detalles históricos, lo cual era fruto del conocimiento más amplio y hondo que se tenía de la historia antigua, y que habían hecho asequibles las investigaciones del siglo XIX.[78] El *Telémaco* de Fénelon debió en parte su popularidad, en una etapa anterior, al mismo interés que hizo más tarde del *Viaje del joven Anacarsis a Grecia* un continuo negocio de librería durante muchas generaciones.[79] Aun en el prosaico corazón de Macaulay, su sangre escocesa y el fervor por las baladas románticas se mezcló con la teoría de Niebuhr de que los principales registros históricos de la Roma primitiva habían sido canciones populares que contaban los grandes acontecimientos: el resultado fué su curiosísimo libro *Lais de la antigua Roma;*[80] y las bibliotecas escolares están llenas todavía de libros de texto disfrazados de novelas

---

protector, el hombre-oso Urso, es también un ligio. Pero estos ligios son en realidad, en el espíritu de Sienkiewicz, verdaderos polacos del siglo I.

[77] Por desgracia cometió Sienkiewicz el error, tan común en quienes buscan colorido local, de creer que el vulgar millonario Trimalquión, cuyo banquete describe Petronio en sus *Satirica,* es un típico aristócrata romano. En realidad, todo cuanto hace Trimalquión es necio o vulgar o las dos cosas, de modo que es una guía segura para saber de qué manera *no* se comportaban los romanos de las clases altas. Petronio mismo se hubiera reído cortésmente al ver que esas vulgares supersticiones y ostentaciones, que él observaba en los libertos levantinos, se transferían a su propia vida. Ese mismo error ha cometido, entre otros, J. Carcopino en *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio* (trad. R. A. Caminos, Buenos Aires, 1942). Este error ha sido señalado por M. Johnston, "Sienkiewicz and Petronius", en *Classical Weekly,* vol. XXV, 1932, p. 79; y véase G. Highet, "Petronius the moralist", en *Transactions of the American Philological Association,* vol. LXXII, 1941, pp. 178 *ss.*

[78] Sobre los adelantos de la historia durante el siglo XIX véase *infra,* pp. 267 *ss.*

[79] Sobre el *Télémaque* de Fénelon véase *supra,* pp. 78-83. El *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de J. J. Barthélemy, publicado a fines del siglo XVIII, se reeditó con una frecuencia sorprendente, mucho tiempo después de su muerte: en 1845, en 1860, etc.

[80] Sobre la teoría de Niebuhr y los *Lays* de Macaulay véase *infra,* pp. 267-269.

(como el *Galo* de Becker), cuyo defecto es que tienen demasiada materia y demasiado poco arte.

Sin embargo, una razón que explica mejor la influencia de las novelas cristianas es el hecho de que contrarrestaban la crítica racionalista de la tradición bíblica que comenzó con la *Vida de Jesús* de David Strauss y que a lo largo del siglo XIX fué creciendo hasta ser una enorme y movediza estructura de hipótesis. Es imposible creer en el cristianismo sin aceptar sus tradiciones con los ojos de la fe al mismo tiempo que con los de la razón. Por eso el tipo puramente racional de crítica, que a veces trataba el evangelio y la propagación de la fe simplemente como "un producto, como azúcar o vitriolo", era en efecto anticristiana. Contra la corriente racionalista, estas novelas mostraban el establecimiento del cristianismo como la intervención deliberada de Dios para salvar a un mundo espiritualmente agonizante. Después de las congojas revolucionarias que dieron nacimiento al siglo XIX, esta interpretación era muy bien venida para muchos.

Finalmente, como hemos visto en rasgos generales, algunos de los más eminentes poetas, filósofos y novelistas de la época estaban defendiendo la ética y los ideales del paganismo y atacando, directa o implícitamente, la moral del cristianismo del siglo XIX. Como contraataque, estos novelistas escribían ahora historias procristianas que resucitaban el argumento 1 de la Querella de Antiguos y Modernos en una forma nueva, con más sólido fundamento en los hechos.[81] Su contrapropaganda tuvo un efecto que sigue muy activo en nuestros días. Era otra más de las muchas pugnas —que son también confluencias— entre el espíritu de la cristiandad y el espíritu (a través del cual llegó a nosotros) de Grecia y Roma.

Hay otra novela que merece atención más profunda, puesto que está dentro de una categoría distinta de las otras: *Mario el epicúreo* (1885), de Walter Pater. Es un estudio del proceso de la conversión cristiana, no por la vía de la pasión o el milagro, sino por la vía de la reflexión. Su héroe es un joven romano, noble y pensador, que vive en la época de los Antoninos, época que, según Gibbon y otros historiadores, fué el punto más alto a que ha llegado la existencia humana en este planeta. Al principio, el cálido culto de los dioses domésticos y de los espíritus campestres son suficientes para él. La muerte de su madre y la de un amigo íntimo, un escéptico, lo hunden en la duda. Se hace

[81] Respecto al argumento 1 en la Querella de Antiguos y Modernos véase *supra*, vol. I, pp. 413 *ss*.

un epicúreo. Luego encuentra y admira a Marco Aurelio, y entonces da un paso más y abraza el estoicismo. Del estoicismo penetra más adelante en el reino del espíritu. Está a punto de hacerse cristiano cuando es apresado (en una reunión de cristianos) y muere por la fe a la que aún no pertenece. Como Virgilio, como muchos nobles paganos, ha llegado a ser un alma digna de Cristo.

Este libro hondamente poético tiene mucho menos acción e interés personal que los otros que hemos descrito, pero mucho más comprensión de lo mejor del paganismo y de lo mejor del cristianismo. Muestra el largo y difícil proceso de conversión tal como se desarrolló en muchos espíritus pensadores de fines del Imperio romano, y tal como se repitió en muchos espíritus, no menos turbados, del siglo XIX. Y, en vez de mostrar el gran cambio histórico que es el paso de Grecia y Roma al cristianismo como una guerra en que un lado quedó victorioso y el otro eliminado de la existencia, nos hace ver la larga interpenetración por la cual los más altos elementos de la vida espiritual griega y romana fueron adoptados y transformados por el cristianismo.

XXI

UN SIGLO DE ERUDICIÓN

A gustar de la vida! —otros dirían—:
    ¡suba el telón!"
Pero él dice: "¿La vida real viene hoy?
    ¡Alto, un momento!
Si al fin a este arduo texto cima doy,
    falta el comento."

BROWNING[1]

Durante el siglo que siguió a la era revolucionaria y que terminó con la Primera Guerra Mundial, los conocimientos clásicos aumentaron lo mismo en su distribución que en su profundidad. Se conocían más cosas de Grecia y Roma que nunca antes; y el número de personas que se dedicaban a estudiar las cosas de Grecia y Roma era mayor que nunca antes. Pero no coinciden los dos gráficos de aumento. Durante los primeros cincuenta o sesenta años, corrieron más o menos paralelos. Después, uno comenzó a caer, mientras que el otro siguió levantándose, más lentamente, quizá, pero de manera continua, hasta 1914.

A lo largo de todo el siglo, los eruditos estaban descubriendo más y más datos acerca de la Antigüedad grecorromana, y el acervo cada vez mayor de conocimientos se reunía en obras de conjunto y se hacía cada vez más asequible. Hacia 1914 la biblioteca del clasicista profesional medio era diez veces mayor, y los libros que tenía a su disposición en la biblioteca de su universidad eran cincuenta veces más numerosos que los que un predecesor suyo podía consultar en 1814.

Mientras tanto, la distribución de los conocimientos clásicos aumentó al principio, y después decayó. En los primeros sesenta o setenta años del siglo XIX se hicieron más grandes las escuelas y universidades existentes y se fundaron muchas nuevas instituciones culturales, privadas, religiosas o sostenidas por el Estado;

[1] Browning, *A grammarian's funeral shortly after the revival of learning in Europe:*

"Time to taste life," another would have said,
    "Up with the curtain!"
This man said rather, "Actual life comes next?
    Patience a moment!
Grant I have mastered learning's crabbed text,
    still there's the comment."

mayor número de muchachos, y aun de muchachas, se sentían impulsados a frecuentar las aulas; se observaba una nueva seriedad en los propósitos pedagógicos. La educación clásica ganó gran ímpetu por los sorprendentes avances que se estaban consiguiendo en la erudición griega y latina, así como por la inspiración de autores admirados en todo el mundo y cuyos conocimientos clásicos eran parte de su reputación: Goethe, Chateaubriand, Tennyson. Sin embargo, hacia 1880-1890 los clásicos comenzaron a perder su primacía, hasta entonces indisputada, en la educación. Se acudió a otros asuntos —de manera particular a las ciencias físicas— para abastecer la demanda de experimentalistas y técnicos. Nuevas disciplinas introducidas en las universidades comenzaron a disputarse la atención del estudiante: ciencias políticas, economía, psicología. Comenzó a darse mayor atención a la enseñanza de las lenguas modernas, como avenidas que llevan a la cultura y también al comercio. Se hizo naturalmente imposible enseñar griego y latín a las enormes multitudes de muchachos que ahora entraban en las escuelas públicas año tras año. El aumento general de prosperidad material que señaló el siglo XIX, distinguiéndolo prácticamente de todas las otras épocas de la historia humana, impulsó una enorme demanda de enseñanza escolar que fuera "práctica", que preparara a los muchachos y muchachas ante todo y sobre todo para hacer cosas concretas y ganar dinero. Por estas razones la enseñanza de los clásicos en las escuelas y universidades decayó en las dos generaciones que precedieron a la Primera Guerra. El proceso tuvo otra causa, quizá menos aparente, que se analizará posteriormente en este mismo capítulo.

A principios del siglo XIX un hombre habría podido dominar, desde su asiento en una biblioteca, el campo todo de los conocimientos clásicos. Tendría que estar excepcionalmente dotado, en salud, talento, riqueza, buena preparación, y eso otro que los griegos llamaban "entrañas de bronce"; pero podría haberlo hecho. Gibbon, que consagró mucho tiempo y muchos esfuerzos a temas ajenos a este campo, dominó gran parte de él, mientras que Bentley y Porson, Mabillon y Niebuhr, estuvieron muy cerca de dominarlo por completo. Pero hacia el final del período era materialmente imposible que un solo hombre conociera todo cuanto se podía conocer acerca de Grecia y Roma. Lo más a que podía aspirar sería entender los fundamentos, seguir los principales cauces a lo largo de los cuales se movía la investigación, y consagrarse de lleno a unos pocos aspectos, escogidos por él como iluminadores del resto de la Antigüedad clásica. (Una de las di-

ferencias que hay entre el buen erudito y el mal erudito es que el primero se especializa en asuntos que se complementan unos a otros, y que juntos iluminan la mayor parte de la zona general de su interés, mientras que el mal erudito trabaja en provincias periféricas y sin relación entre sí, como un administrador de aduana fronteriza que se esforzara inútilmente por comprender los problemas centrales de un imperio.) No era simplemente que la suma de las cosas que se sabían acerca de la civilización griega y romana se hubiera hecho demasiado extensa, que hubiera demasiados libros para que los pudiese leer un solo hombre. Los conocimientos clásicos se habían desarrollado, rápida e intensamente, en decenas y decenas de direcciones divergentes, demasiado variadas y especializadas para que alguien pudiese dominarlas todas, de manera que sólo los eruditos más capacitados e industriosos podían tener una idea general de todo en el período de una vida humana.

El aumento y la intensificación de los conocimientos clásicos en el siglo XIX se debieron en parte al contacto más estrecho de los eruditos con la vida social y política, en parte también al empleo de las técnicas industriales modernas, pero sobre todo a la aplicación de los métodos de las ciencias físicas a cosas que hasta entonces se habían considerado como un campo intermedio entre el arte y la filosofía. Por ejemplo:

1) *Se desarrollaron nuevas ramas de conocimiento gracias a la aplicación de los métodos exploratorios directos de las ciencias experimentales.*

La arqueología se cultivaba desde hacía varios siglos, aplicada principalmente a fines artísticos. Ahora adquirió nuevo significado con la obra de Heinrich Schliemann (1822-1890), hombre de negocios retirado que descubrió y exploró las ruinas de Troya en 1873 y las de Micenas en 1876. Había tenido ya predecesores; y sus trabajos no fueron impecables. Sin embargo, mediante la aplicación de los principios decisivos y prácticos del explorador a un campo abierto de erudición, Schliemann hizo historia en el sentido más literal.

No había casi ningún hombre moderno que antes de mediados del siglo XIX hubiera visto papiros. Los papiros son fragmentos del papel que los egipcios confeccionaban con la corteza de unas cañas gigantes semejantes al bambú. Fueron el material de escritura común y corriente de griegos y romanos hasta después del año 100 de la era vulgar. Los más viejos documentos sobrevivientes de la Antigüedad que anteriormente se conocían es-

taban escritos en vitela, incisos en yeso, o grabados y pintados en piedra. Pero en el siglo XVIII se encontraron varios rollos de papiro, terriblemente carbonizados y casi ilegibles, en las ruinas de Herculano, la ciudad hermana de Pompeya. Poco después se descubrieron en Egipto, más o menos intactos, algunos otros rollos que pasaron de mano en mano hasta que llegaron a las colecciones europeas. Y entonces salieron expediciones a Egipto, exploraron los sitios de las antiguas colonias griegas y otras zonas semejantes, y comenzaron a traer de allá cargas de papiros que se habían conservado en las arenas secas. Algunos eran documentos literarios, pero en su mayor parte eran cosas de carácter mercantil o jurídico, o simples papeles personales escritos de puño y letra del interesado. El leerlos e interpretarlos vino a ser una nueva rama de la erudición clásica.

La antropología, la lingüística, la historia comparada de las religiones y otras ramas del saber, aunque no enteramente nuevas, se fundaron ahora como ciencias prácticas, y se ampliaron y desarrollaron en el campo especial de los conocimientos clásicos.

2) *Se revisaron y reelaboraron, mediante la aplicación del método científico, ramas del conocimiento clásico ya establecidas anteriormente.*

La historia del mundo grecorromano se analizó críticamente, de la misma manera que las tradiciones del cristianismo y los monumentos escritos de Egipto, de Babilonia y de la Europa primitiva, y se escrutó el campo todo de la historia medieval y moderna, no ya desde el púlpito o el escritorio, sino bajo el microscopio.

También se sometió la literatura clásica a un examen clínicamente detallado. Los manuscritos de los autores griegos y latinos, los paradigmas literarios a que obedecían, las filiaciones entre individuos y entre escuelas, el vocabulario, las fuentes y el contenido de cada uno de los autores, todo esto se estudió con un detenimiento sin paralelo hasta entonces.

La literatura y la historia de Grecia y Roma se reinterpretaron a la luz de los métodos y resultados de otras ramas de estudio. Nuestro conocimiento de Homero se amplió no sólo por el estudio de las epopeyas de otros pueblos —los finlandeses, los anglosajones, los hindúes—, sino también por el descubrimiento de algunas de las ciudades mencionadas en la *Ilíada* y la *Odisea,* y de armas, ornamentos y utensilios comparables con los que emplean los héroes homéricos. Los orígenes del teatro griego se esclare-

cieron mediante reconstrucciones y paralelos antropológicos. (Lo único malo en todo esto fué que a veces las artes conscientes de Grecia y Roma quedaron relegadas a un lugar menos importante de lo que merecían: se descuidó, por ejemplo, el arte de la retórica, altamente desarrollado en la Antigüedad.)

3) *Los hechos dispersos en muchos campos del conocimiento clásico se completaron ahora, se centralizaron y se hicieron de fácil consulta.*

Así como al *Diccionario* de Johnson, hecho en el período barroco, sucedió en el siglo XIX el *Oxford English Dictionary,* así los manualitos clásicos de los primeros tiempos fueron reemplazados ahora por grandes obras de referencia escritas por muchas manos y que tenían la ambición de ser absolutamente completas: diccionarios como el léxico griego de Liddell y Scott o el *Thesaurus Linguae Latinae,* enciclopedias como el *Dictionnaire des antiquités classiques* de Daremberg y Saglio o la enorme *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de Pauly-Wissowa-Kroll. Todas las inscripciones griegas del mundo se coleccionaron en el *Corpus Inscriptionum Graecarum,* conocido con la sigla *CIG,* y las inscripciones latinas en el *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL).* Se compilaron extensas, detalladas y exhaustivas historias de la religión de Grecia y Roma, de su evolución política, de su literatura, sus bellas artes, etc., obras casi siempre de muchos autores, y escritas en muchos volúmenes.

4) *Se utilizaron los métodos de producción en masa para hacer asequibles los libros clásicos a un público extenso.*

Se publicaron, en formato ordinario, largas series de textos clásicos que se proponían como meta abarcar toda la literatura clásica: la biblioteca publicada por Teubner en Leipzig es la más completa, y en seguida, pero muy atrás, vienen los *Oxford Classical Texts,* y la colección Didot en Francia.

Las imprentas universitarias comenzaron a publicar, acerca de "toda cosa cognoscible", una enorme variedad de obras eruditas cuya masa es uno de los mejores monumentos intelectuales del siglo XIX.

Los editores animados de fines pedagógicos sacaron a luz series de ediciones anotadas para escuelas y universidades. Nada parecido a esto se había publicado desde el Renacimiento, excepto —paralelo significativo— la serie de textos con anotaciones en latín y versiones en prosa latina, conocida ahora con el nombre de colección del Delfín, porque se destinaba a la educación del

Delfín de Francia: *ad usum serenissimi Delphini.* Lo mejor que se hizo en este aspecto son la serie escolar de Teubner en Alemania y los Macmillans rojos en Inglaterra.

Comenzaron a publicarse traducciones metódicas de los clásicos griegos y latinos. Grave daño fué el que causaron aquí las pedestres traducciones yuxtalineares hechas para ayudar a los escolares cerrados de mollera o de insuficiente preparación. La serie de Bohn (parodiada en *El quinto libro de las odas de Horacio,* de Kipling y Graves) contribuyó a matar el interés de muchos jóvenes inteligentes por la literatura clásica, haciéndosela parecer fea y estúpida. La ha sustituído ahora la colección Loeb, poco agradable pero correcta, que contiene unos doscientos autores. Francia tiene la colección Budé (llamada así en honor de Guillaume Budé, el humanista amigo de Rabelais), casi siempre útil, pero a veces no muy digna de confianza.

5) *La técnica de la especialización, desarrollada por las ciencias y las industrias del siglo xix, se aplicó a la investigación en el campo de la erudición clásica, lo mismo que a todas las demás ramas del conocimiento.*

Se publicó ahora una cantidad casi inconcebible de artículos, informes, ensayos, folletos, disertaciones, tratados y tesis sobre áreas reducidas del conocimiento, sobre aspectos particulares de autores determinados, o conjuntos especiales de hechos entresacados de un ámbito más amplio, sobre nuevas teorías, personalidades desconocidas, conexiones no adivinadas, paralelos no observados y derivaciones no rastreadas; todo esto se publicaba en parte bajo la supervisión de profesores que estaban trabajando sobre sus propios temas, en parte para obtener un doctorado, en parte para conseguir la promoción de un puesto oscuro a otro más elevado,[2] pero también, muchas veces, como fruto de la desinteresada creencia de que es valiosa cualquier contribución objetiva al conocimiento, por pequeña que sea.

[2] Uno de los más extraños géneros de publicaciones que se suelen encontrar en las bibliotecas universitarias es el "programa" anual que publicaban muchas escuelas alemanas durante el siglo XIX. Es un folleto de unas treinta páginas, encuadernado a la rústica, que se preparaba para el día de distribución de premios. Contenía casi siempre una lista de todas las clases, con el nombre de todos los alumnos y profesores, y una sinopsis de las materias enseñadas, y en seguida una disertación escrita en latín o en alemán por uno de los maestros, *Sobre el cometa mencionado en la Sátira Sexta de Juvenal* o *Las fuentes de Gildas.* Esa clase de publicación daba renombre a la escuela, ganaba alguna reputación para el maestro y —si había algo en su artículo— le ayudaba a subir a una cátedra universitaria.

Se fundaron revistas para reunir los resultados de investigaciones que quizá de otra manera hubieran quedado inéditas, o que, como sucede con tantas tesis, se hubieran perdido en el limbo de ediciones limitadas; y también, como se puede presumir, para organizar el estudio de ciertos sectores del conocimiento clásico que merecían exploración. Las colecciones completas de las más importantes revistas de este género llenan ahora muchos anaqueles y encierran un vasto acervo de valiosas informaciones. Tales son *Hermes, Philologus,* el *Rheinisches Museum, The Classical Quarterly, The American Journal of Philology, L'Antiquité Classique, Mnemosyne,* y los *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.*

6) *Finalmente, para coordinar todas estas actividades, se fundaron sociedades sabias* en toda Europa y en los Estados Unidos, para que los eruditos se reunieran y hablaran, para que estuvieran en correspondencia unos con otros, para que pudieran criticar las publicaciones y discutir los problemas de interés común, y en general para impulsar el estudio de las disciplinas clásicas. Toda esta actividad estaba fomentando una exploración internacional de la verdad, una verdadera "federación del mundo", pero quedó detenida y estropeada por la Primera Guerra Mundial, y, después de un intento de recuperación, fué perjudicada todavía más por la Segunda.

¿Volverán dentro de los próximos siglos esos días de libre cambio de conocimientos entre los eruditos de todos los países? Parece dudoso. Stanley Casson (muerto en la guerra en 1944) solía decir que la presente generación le recordaba el caso de uno de los últimos poetas romanos, Sidonio Apolinar, noble galo que llegó a ser obispo de Clermont. Sidonio pasó varios años (de 461 a 467) viviendo en su retiro de Francia, visitando a sus amigos y escribiendo cartas a un extenso círculo de correspondientes. Las cartas, que son documentos brillantes e interesantes, sobrevivieron mal que bien a los muchos siglos de barbarie, carnicería, desorden, anarquía y primitivismo que siguieron a su muerte. Lo curioso es que Sidonio mismo nunca llegó a prever esos siglos, ni nada que se les asemejara: por lo menos, nunca deja traslucir ese sentimiento cuando escribe sus cartas. A cada paso cuenta que una mujer ha sido raptada y vendida por unos forajidos,[3] o

[3] Sidonio Apolinar, *Epistolae,* VI, IV, 1. En el verso "Vina mihi non sunt Gazetica [=de Gaza], Chia, Falerna" *(Carmen XVII,* verso 15) han visto algunos una indicación de que las rutas comerciales estaban interrumpidas; pero se trata más bien de un tópico: es simplemente el trillado tema de la mesa

habla de un potentado bárbaro del Norte, civilizado a medias, que es más poderoso que ningún romano de la época. Pero no llega a comprender que los bárbaros y los forajidos se están haciendo cada vez más numerosos y potentes, que las ricas ciudades civilizadas van a ser acosadas y destruídas en repetidas guerras e invasiones, que las vías comerciales van a ser rotas, y que rotas quedarán durante siglos, que el mapa no está reacomodando y emparejando sus colores, sino rompiéndose en fragmentos dispersos, que la ley, las ciencias, la filosofía, los códigos cultos de conducta, y desde luego los tesoros de literatura y de arte que él ama están a punto de quedar disueltos, la mayor parte de ellos tal vez para siempre, algunos para sobrevivir en toscas transformaciones mal comprendidas, otros para quedar conservados en los monasterios como reliquias de santos milagrosos, y el resto para yacer sepultado en tumbas y escondrijos como simientes dormidas que sólo volverían a la vida centenares de años más tarde, cuando alguien las encontrara y las devolviera a la luz.

¿No serán estas sombras que vemos acumularse en tantos de nuestros horizontes las precursoras de otra larga noche, como la que se estaba cerrando sobre la cabeza de Sidonio? Aún no podemos decirlo. Pero los investigadores modernos deben lamentarse de que les haya tocado trabajar en una época en que, en vez de aquella generosa camaradería supranacional que contribuyó a formar la erudición y la cultura de los siglos XVI y XIX, se está haciendo cada vez más difícil cambiar opiniones a través del mundo, traer de países lejanos libros en que se expresen libremente puntos de vista nuevos y vitales, mantener una múltiple y fecunda correspondencia con investigadores de otras tierras sin tropezar con más dificultades que las que supone toda búsqueda de la verdad, y sentirse como parte de una estructura, vasta como el mundo, de arte y erudición, más grande que todas las cosas que dividen a la humanidad: nacionalidades y credos, miedo y odio.

Hubo tres campos especiales en que las nuevas fuerzas de la erudición clásica afectaron a la literatura (y, a través de la literatura, a la sociedad) durante el siglo XIX y los comienzos del XX: la *historia*, la *traducción* y la *educación*. El tercero es, por todos conceptos, el más importante.

---

frugal del poeta (cf., por ejemplo, Juvenal, *Sátira XI*). Véase C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and his age*, Oxford, 1933, cap. IV.

Los eruditos del siglo XIX reescribieron *la historia del mundo grecorromano*. La tarea sigue aún sin terminar, pero estaba ya muy adelantada hacia 1914.

El método moderno de tratar la historia griega y romana, y con ella toda la historia, fué iniciado por un danés de origen alemán que fué profesor en Berlín: Barthold Georg Niebuhr (1776-1831).[4] Aunque las líneas generales y muchos de los detalles de la historia antigua eran ya conocidos (o por lo menos se creían conocidos), Niebuhr los revaloró insistiendo en la distinción que debe hacerse entre información de primera mano e información de segunda mano, y desarrollando métodos para llenar científicamente las lagunas. Muchos de sus principios eran fundamentalmente idénticos a los que habían presidido la obra de los eruditos barrocos, pero él los aplicó con mayor rigor, energía e imaginación. Gracias a sus enseñanzas, los eruditos se acostumbraron a la idea de que es inseguro confiar en un historiador que escribe mucho tiempo después de los acontecimientos que relata, y de que, cuando tal historiador es la única autoridad asequible, es preciso no creer a pie juntillas todo cuanto dice, sino más bien tratar de penetrar a través de sus escritos hasta dar con las fuentes de que se sirvió. Por ejemplo, nuestra principal autoridad para la historia de la Roma primitiva es Tito Livio. Pero Tito Livio vivió en una época tan alejada de Tarquino y Horacio Cocles, como nosotros de la Guerra de las Rosas. Por consiguiente, debemos tratar de descubrir qué clase de documentos contemporáneos auténticos tuvo para las historias que cuenta, o sea, en concreto, qué cosas son las que sabía realmente acerca de la Roma primitiva. Niebuhr conjeturaba que el principal testimonio de que se sirvió lo constituían baladas que habían llegado desde los viejos tiempos por transmisión oral. De ser cierto esto, resultaría evidente que el relato que hace Tito Livio de aquel período sería mucho menos digno de crédito de lo que parece, pues estaría melodramatizado, falseado y simplificado hasta el exceso.

Un brillante esfuerzo de imaginación por reconstruir esas baladas fué el que hizo Macaulay en sus *Lais de la Roma antigua:* el prefacio de este libro ofrece un útil resumen de la teoría de

[4] Niebuhr se hizo amigo de Leopardi (cf. *supra*, p. 208) cuando estuvo como embajador en Roma. De paso por Verona, descubrió en la catedral de esta ciudad los *Instituta* de Gayo, y contribuyó a fundar el estudio moderno del derecho romano. Hay un simpático ensayo sobre él por W. Warde Fowler en su libro *Roman essays and interpretations*, Oxford, 1920, pp. 229-250 (en las pp. 250-268 del mismo libro hay otro ensayo, más encantador aún, sobre Mommsen).

Niebuhr, aunque la mayoría de sus lectores prefiere saltar esta prosa mesurada, ansiosos de llegar al irresistible galope de

He reeled, and on Herminius
he leaned one breathing-space;
then, like a wild cat mad with wounds,
sprang right at Astur's face.[5]

La única dificultad es que no se tiene prueba alguna de que hayan existido semejantes baladas. Niebuhr era un hombre de la época de la Revolución, y como tal admiraba a la clase sencilla y vigorosa de los campesinos, y sentía que éstos *debieron* haber tenido una poesía popular mucho más hermosa que cualquiera de la que en tiempos posteriores escribieron los poetas profesionales.[6]

(Macaulay hace notar justamente el hecho de que el principio no era nuevo, sino que había sido resucitado y acentuado por Niebuhr.[7] Vino a darle todavía mayor peso la obra de Leopold Ranke (1795-1886), que expresó el ideal del historiador del siglo XIX en la frase "mostrar lo que realmente sucedió".[8] Ranke

[5] Lord Macaulay, *Lays of ancient Rome,* I, *Horatius,* estrofa 45. ["Se bamboleó, y sobre Herminio / se apoyó durante un momento; / después, como gato montés enloquecido por sus heridas, / saltó a la cara misma de Astur."]

[6] Sobre la atmósfera "romántica" de Niebuhr, véase G. P. Gooch, *Historia e historiadores en el siglo xix,* trad. de E. de Champourcin y R. Iglesia, México, 1942, pp. 22-24; Gooch observa que, en su adolescencia, Niebuhr leyó con gran entusiasmo la traducción de la *Odisea* por Johann Heinrich Voss (cf. *supra* p. 130). Le interesaron mucho asimismo los *Prolegomena* de Wolf (cf. *supra,* pp. 143-146): soñaba que también los romanos habían tenido una magnífica colección de baladas, o más bien un ciclo de poemas heroicos: "eine Epopöe, die an Tiefe und Glanz der Phantasie alles weit zurücklässt, was das spätere Rom hervorbrachte" (*Römische Geschichte,* vol. I, p. 259).

[7] Eduard Fueter, en *Geschichte der neueren Historiographie,* ed. D. Gerhard y P. Sattler, 3ª ed., Munich, 1936, p. 467, observa que ya Louis de Beaufort, en su *Dissertation sur l'incertitude des cinq premiers siècles de l'histoire romaine* (1738), había demostrado que la verdad acerca de los primeros siglos de la existencia de Roma era virtualmente inalcanzable. El erudito holandés Perizonius, en sus *Animadversiones historicae* (1685), se anticipó a Niebuhr con su distinción entre historia y mito en esas primitivas tradiciones.

[8] Esta frase se encuentra en el prefacio de Ranke a la primera edición de sus *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (1824):

Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Aemter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will blos zeigen, wie es eigentlich gewesen.

En la arqueología, la obra de Schliemann fué un método de aplicación

no fué un historiador clásico, sino moderno, y él mismo dijo que al escribir su célebre *Crítica de los historiadores modernos* no pensaba en Niebuhr. Sin embargo, el busto de Niebuhr ocupaba un puesto de honor en su estudio; y, como dijo Mommsen, "todos los historiadores son discípulos de Niebuhr".)[9]

Pero si no podemos encontrar ninguna prueba coetánea, si todos nuestros libros son tardíos y están dañados por la fantasía del autor, ¿cómo podemos descubrir lo que realmente sucedió? Por deducción, replica Niebuhr. Las fuerzas sociales no brotan repentinamente ni desaparecen de la noche a la mañana. Dejan resultados perdurables. De los resultados podemos deducir el carácter y la interacción de las fuerzas, aun en caso de que ningún testigo nos haya dejado una descripción de ese proceso. Y podemos robustecer nuestras deducciones mediante paralelos tomados de otras fuentes. Así, Niebuhr era capaz de explicar varios problemas complicados de la historia económica de la primitiva Roma por su conocimiento de las condiciones de los campesinos de Dinamarca y del Norte de Alemania, y por su experiencia como perito en cuestiones de hacienda pública. Otro de sus principios era, en efecto, el concepto de la evolución social, aplicado a la Antigüedad clásica. Las naciones, según su teoría, crecen y cambian como los seres humanos en el curso de una vida. Por consiguiente, para un historiador que comprende las etapas regulares de ese desarrollo, es posible partir de los hechos conocidos en el desarrollo posterior de un pueblo (con ayuda de paralelos observados en la historia de la vida de otras naciones) y llegar a reconstruir una etapa primitiva para la cual no existe ningún testimonio directo. En la obra de Arnold J. Toynbee hay una brillante aplicación de este principio, hecha en escala mucho más amplia; y en el siglo XIX la obra de Niebuhr contribuyó, en Inglaterra, a producir la *Historia de Grecia* de George Grote, la *Historia de Roma* de Thomas Arnold y la *Historia de Inglaterra* de Lord Macaulay.

---

práctica del principio de Ranke. Al excavar los sitios mismos de Micenas o Troya, Schliemann daba un paso más para encontrar lo que realmente había sucedido. Sus colegas, en el campo de la literatura, fueron los novelistas "realistas", que hacían profesión de no relatar más que hechos puros, sin elegirlos ni comentarlos.

[9] El ensayo de Ranke aparece como apéndice a sus *Geschichten,* arriba citadas. Se intitula *Zur Kritik neueren Geschichtsschreiber,* y en ella se encuentra su célebre disección de la obra de Guicciardini. G. P. Gooch, *Historia e historiadores en el siglo xix, trad. cit.,* es quien menciona (p. 31) la observación de Mommsen, y quien cuenta (p. 86) lo del busto de Niebuhr en el estudio de Ranke.

El más grande de los historiadores clásicos del siglo XIX fué Theodor Mommsen (1817-1903). Publicó entre 1854 y 1856 tres volúmenes de su *Historia romana,* que se ocupan del nacimiento, florecimiento y caída de la República. En seguida se detuvo. Nunca prosiguió su tarea de escribir la historia del Imperio, si bien, treinta años después, hizo una brillante descripción de las provincias bajo el gobierno imperial. Esta interrupción es extraña, tanto más extraña cuanto que Mommsen vivió tanto y escribió tantas cosas. Publicó tratados excepcionalmente valiosos sobre las medallas romanas y el código penal romano. En su *Derecho público romano* se ha visto "el tratado histórico más grande que se haya escrito sobre las instituciones políticas".[10] Y fué él quien editó el vastísimo *Corpus Inscriptionum Latinarum,* tarea para la que hacía falta tanta energía y tanta capacidad de organización como para tender un ferrocarril transcontinental, por no decir nada de la increíble suma de conocimientos que Mommsen reunió en esa obra.

Muchos intentos se han hecho para explicar por qué quedó sin terminar esa historia de Roma. Eduard Fueter, historiador de los historiadores, sugiere que Mommsen se abstuvo de escribir sobre el Imperio porque *a)* no tenía interés en la historia personal de los emperadores, y *b)* no quería reescribir simplemente la obra de Tácito y Suetonio.[11] Esta explicación es a todas luces insuficiente, porque hay mucho más en el Imperio romano que la obra de Tácito y Suetonio y las vidas privadas de los emperadores: y esto lo sabía Mommsen.

Toynbee comienza su *Estudio de la historia* con un ensayo sobre la invasión del pensamiento histórico moderno por técnicas y modos de pensar derivados del sistema industrial. Toma como ejemplo a Mommsen. Dice que cuando Mommsen hubo escrito su historia de la República, "quedó casi avergonzado de

[10] Palabras de G. P. Gooch, *Historia e historiadores, trad. cit.,* p. 459.

[11] E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie, ed. cit.,* p. 553. Wilamowitz, yerno de Mommsen, vió el problema, pero lo evadió de una manera en él insólita. En su *Geschichte der Philologie,* 3ª ed., Leipzig, 1927 (*Einleitung in die Altertumswissenschaft,* ed. Gerke y Norden), vol. I, pp. 70-71, dice que cuando Mommsen, al llegar a la autocracia de César, alcanzó la meta que deliberadamente se había propuesto *sobre bases artísticas,* interrumpió su tarea, y en seguida comenzó los trabajos preliminares que eran necesarios para hacer una historia perfecta de Roma: cronología, numismática, etc. Todo esto era preparación para su historia de los Césares. "Dass er von ihr nur den 5. Band geschrieben hat, werden die Laien beklagen; er urteilte richtiger." En qué sentido era "más acertado" el juicio de Mommsen es cosa que Wilamowitz no nos dice, ni siquiera si se trata aquí de una decisión de orden científico o de orden artístico.

ella, y desvió su estupenda energía y habilidad por otros canales".[12] Esos otros canales, sugiere Toynbee, fueron la colección de los "materiales brutos" de la historia y la labor de vigilar desde arriba su "manufactura", como un capataz de fábrica vigila la construcción de una serie de automóviles; y en ello, concluye el historiador inglés, se plegaba Mommsen a las presiones espirituales de la industrialización.[13] Esto puede ser verdad. En parte lo es, probablemente. Pero no explica la abrupta interrupción de la labor de Mommsen sobre la historia romana, ni la diferencia de tono entre su comienzo y su continuación.

Nicholas Murray Butler, rector de la Universidad de Columbia, toca en sus memorias el problema de Mommsen. Dice que él personalmente oyó decir a Mommsen, en una de las veladas dominicales de Zeller,

> que la razón por la cual nunca había continuado su *Römische Geschichte* a través del período imperial era que nunca había sido capaz de decidir qué cosa había determinado el colapso del Imperio romano y el derrumbe de la civilización romana.[14]

Esto parece una explicación más profunda, y quizá nos acerca a la verdad. ¿Sería la historia romana una cuestión que Mommsen no podía resolver? Pero él había resuelto ya la cuestión de la República romana con soberana seguridad y brillantez. ¿Por qué no había de poder resolver la cuestión del Imperio? ¿Acaso sintió que el Imperio no podía explicarse por la República? ¿O llegaría a pensar, tal vez, que su propia explicación de la República estaba equivocada?

La *Historia romana* de Mommsen es la única obra de erudición en que deja asomar sus emociones personales, y en que sus juicios personales aparecen en el mismo nivel que las aseveraciones objetivas de los hechos. Está escrita con vigor, con violencia a veces, e insiste mucho más en la política que en ningún otro aspecto de la civilización romana. Constantemente aduce parale-

[12] A. J. Toynbee, *A study of history,* Oxford, 1939, vol. I, p. 3.

[13] Explicación más o menos parecida es la que da R. G. Collingwood en *Idea de la historia,* trad. E. O'Gorman y J. Hernández Campos, México, 1952, pp. 151 *ss.* Pero este autor acentúa demasiado la antítesis entre los primeros trabajos de Mommsen y su obra más tardía; y su explicación de que Mommsen se contagió de la actitud positivista ante la historia (el método de tratarla sólo como un grupo de problemas microscópicos) es insuficiente en vista de libros como el *Römisches Staatsrecht.*

[14] N. M. Butler, *Across the busy years,* Nueva York, 1939-40, vol. I, p. 125. El propio rector Butler me confirmó esto en una conversación.

los modernos, por el estilo de esos paralelos a que después nos acostumbraría Spengler. Catón el Joven se parece a don Quijote. Los aristócratas romanos parecen Junkers germánicos. Pompeyo es un estúpido sargento mayor; y Cicerón es un periodista sin nervio, un tornadizo abogado, sin principios y sin fuerza de carácter. Julio César —en quien otros historiadores han visto un fullero político que arruinó a su patria a causa de su ambición personal— es para Mommsen el superhombre, el romano ideal. A través de todo este libro hierve una gran energía y pasión y un sentido de lo inmediato.

Ahora bien, Mommsen no era sólo un erudito, sino también un político. Estuvo profundamente comprometido en la revolución de 1848, y tuvo que abandonar su puesto para evitar represalias. Es claro, pues, que en su *Historia romana* tenemos un vívido reflejo de su propia experiencia de la catástrofe de 1848. No podía admirar a los débiles liberales. Aborrecía a los terratenientes feudales de Alemania. Sentía que las clases trabajadoras estaban cruzadas de brazos. ¿A quién podía admirar, entonces? Al hombre de acción, al espíritu poderoso que dominara a los alfeñiques, doblegara a los tozudos, moldeara a los pasivos e hiciera un solo Reich poderoso. Deseaba a un hombre como ése en Alemania: un Bismarck. Escribió que un hombre así había sido la salvación de Roma: Julio César.

¿Por qué entonces no prosiguió su tarea? ¿Por qué no escribió la historia del Imperio? ¿No habrá sido porque sintió que, después de todo, el Imperio había sido un fracaso? Si César y el cesarismo fueron cosas buenas para Roma, entonces Mommsen habría tenido que mostrar que el Imperio romano había sido más feliz, más virtuoso y más poderoso que la República romana. Y esto era algo que no podía hacer. Lo que hizo fué describir el estado de las provincias, porque éstas sí fueron realmente más dichosas bajo el régimen imperial. En su *Derecho público romano* aventuró la teoría de que el gobierno de Augusto fué, no una monarquía, sino una "diarquía" —una división del poder entre él y el senado—, y que los poderes del emperador emanaban de la Constitución de la República romana. Esto parece un intento de justificar el gobierno de los emperadores con una explicación que *no puede* harmonizarse con las quejas de los romanos que realmente vivieron bajo ese gobierno. Toda historia del Imperio romano tiene que encarar el problema del absolutismo y el de las varias formas de resistencia al absolutismo: la oposición senatorial y estoica, las rebeliones militares y la importantísima oposición de los cristianos. Mommsen no podía encarar este problema

porque temblaba ante la idea de aplicar al imperio germánico, que apenas estaba naciendo entonces, las conclusiones a que tenía que llevarlo su respuesta.

En vez de eso, consagró gran parte de su enorme energía a la descripción de uno de los más grandes monumentos del genio romano, iniciado por la República y llevado a su plena realización por los emperadores: el derecho romano. La posteridad le estará siempre agradecida por la fuerza y penetración con que expuso este vasto e importantísimo tema. Pero, si el derecho es una de las columnas de la grandeza espiritual de Roma, la otra es la cultura humana. Es lamentable, pues, que hayan extraviado a Mommsen las aspiraciones políticas de su tiempo y de su patria haciéndolo emitir un juicio radicalmente falso sobre el hombre que, más que ningún otro, transmitió el pensamiento filosófico y literario grecorromano al mundo moderno. El temprano Imperio no es sólo Augusto: es Virgilio. Y en la última generación de la República la obra de César no fué, para el futuro del mundo, más vital que la obra de Cicerón.[15]

Otro descendiente espiritual de Niebuhr, pero tan patriótico francés como patriótico alemán fué Mommsen, es Numa-Denys Fustel de Coulanges (1830-1889). Así como Ranke creó su reputación por su sistema de ir más allá de los historiadores y llegar a los archivos para leer los informes originales de los embajadores venecianos, así Fustel de Coulanges exigía pruebas, en forma de algún documento griego o romano, para cada aseveración que se hiciera acerca de la historia antigua. Su pregunta favorita era *Avez-vous un texte?*, y se jactaba de ser el único hombre que había leído todos los textos latinos desde el siglo VI antes de Cristo hasta el siglo X de nuestra era.[16] Si Mommsen subrayaba el papel

[15] El libro de T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (3ª ed., Leipzig, 1912), al cual deben tanto todos los estudiosos de este tema, se escribió en parte para corregir la falsificación de Mommsen. Pero aunque Zielinski persigue el rastro de la "caricatura de Cicerón" hasta sus comienzos, o sean los últimos años de la República, no encara completamente el problema suscitado por Mommsen. Recientemente ha vuelto sobre él, con gran seriedad, W. Rüegg en *Cicero und der Humanismus,* Zurich, 1946. En un jugoso prefacio, intitulado "Deutschland und der Humanismus", Rüegg sugiere que tanto la naturaleza del ataque de Mommsen contra Cicerón como su buena fortuna fueron síntomas clarísimos del colapso de la cultura alemana, su abandono de la tradición europea, liberal y humana, que Cicerón había contribuído en parte a crear.

[16] El defecto de Fustel como historiador, defecto que se ve ya en *La cité antique,* es que, aunque insiste en que toda afirmación debe ir apoyada en un documento, no critica los documentos mismos tan a fondo como debiera: porque es preciso reconocer que aun un relato coetáneo puede estar

que tuvieron las instituciones políticas y los estadistas individuales en la creación de la historia, Fustel de Coulanges consideraba a aquéllas y a éstos menos importantes que los hechos sociales de que son expresiones y resultados. En el libro que lo hizo famoso, *La ciudad antigua,* elabora la teoría de que la religión es el factor determinante en la formación de las instituciones que son la armazón de la política, y en consecuencia de la historia. Muestra cómo, a medida que las pequeñas divinidades locales fueron haciéndose insuficientes y desapareciendo, los pequeños Estados que las adoraban comenzaron a perder su identidad, transformándose en Estados-naciones más vastos, y cómo, a medida que los Estados-naciones (Roma en particular) fueron adoptando divinidades más cosmopolitas, más universales, comenzó a aparecer una religión mundial que ocupó finalmente el firmamento entero, tal como se desvanecen las estrellas al salir el sol. Toynbee diría que la religión universal fué obra del proletariado interno, fenómeno paralelo al del Estado universal que fué el Imperio romano tardío; pero Fustel sostenía que el cristianismo, al echar por tierra los viejos cultos, destruyó la sociedad grecorromana y estableció su culto sobre aquellas ruinas.

En seguida consagró sus vigilias a una historia política de Francia durante el período en que estaba dejando de ser plenamente romana: *Historia de las instituciones políticas de la antigua Francia.* El objeto principal de esta obra era refutar a ciertos historiadores modernos demostrando que la Galia romana no fué conquistada, aplastada ni transformada por tribus germánicas en las invasiones de francos, visigodos y borgoñones del siglo v de nuestra era; que, por consiguiente, la lengua, el derecho, la religión y la estructura social de la Galia no se germanizaron; que la teoría de las "virtudes germánicas" que regeneraron a la Francia decadente —teoría que tanto halagaba las emociones de los alemanes— era falsa, porque no correspondía a los hechos; y que era absolutamente erróneo decir que la nobleza francesa era descendiente de los germanos conquistadores, y que los vasallos y campesinos eran nietos de los galos conquistados, teoría según la cual la Revolución francesa sería una de las últimas batallas de una lucha iniciada más de mil años antes. Esta cuestión se había agitado ya en el siglo XVIII, en la polémica de Jean-Baptiste Dubos con Henri de Boulainvilliers, pero ahora, con el despertar

---

viciado por errores, mentiras o interpolaciones. Hay una buena descripción de su obra por Ch. Seignobos en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de Petit de Julleville, vol. VIII, pp. 279-296.

del sentimiento nacionalista del siglo XIX, adquiría nueva importancia.[17] La interpretación fusteliana de las invasiones necesitó mucho tiempo para penetrar, y fué rudamente atacada, pero ahora la aceptan muchísimos historiadores, y no sólo en Francia.

El último de estos grandes hombres, y el primero de los superhistoriadores modernos que abarcan el universo entero del pasado (del cual forma parte la generación presente, como un asteroide nuevo y sin ninguna significación particular) fué Eduard Meyer (1855-1930), erudito calificado no sólo por un notable conocimiento del griego y del latín, sino también de sus más recónditos dialectos, y del hebreo, el árabe, el sánscrito y el egipcio; lo hicieron famoso la primera buena historia de Egipto, un valiosísimo estudio de la evolución económica de la Antigüedad y una inconclusa *Historia del mundo antiguo,* que nunca pudo acabar porque la revisaba constantemente a medida que se hacían nuevos descubrimientos. La especial contribución de Meyer a la historia fué una combinación de las ideas de Gibbon y Niebuhr, a saber, que aunque las naciones se desarrollan de manera muy diversa, todas ellas son partes de un proceso común, la historia de la civilización humana. Así, es imposible comprender a Grecia sin conocer la historia de otros pueblos mediterráneos. Los juicios aislados son siempre erróneos. La verdad de esta teoría se reconoce ahora en muchísimos campos: en la política, en las ciencias, en la literatura comparada, en la historia estética, en la historia de las religiones. Meyer admiraba mucho a Oswald Spengler (1880-1936), autor de *La decadencia de Occidente;* y sus auténticos herederos son los modernos historiadores universales, como el propio Spengler y Arnold J. Toynbee.[18]

Muchas *traducciones de libros clásicos* se hicieron durante el siglo XIX y los primeros años del XX, y se pusieron en práctica varias nuevas teorías de la traducción. Se consiguieron algunos brillantes resultados. Pero el efecto total no fué satisfactorio.

[17] Aunque Gabriel Monod *(Portraits et souvenirs,* París, 1897, pp. 148 *ss.)* dice que Fustel dió expresión a estas ideas antes de 1870, es difícil creer que no lo movía (quizá inconscientemente) el espíritu de resistencia al expansionismo alemán. Por supuesto, los nacionalistas franceses se apoderaron al punto de su teoría, y sus adversarios la atacaron ferozmente. Hay un ameno capítulo en el libro de Charles Maurras, *Devant l'Allemagne éternelle* (París, 1937), que describe el tumulto que se suscitó cuando la recién fundada Ligue d'Action Française organizó en 1905 una celebración del septuagésimo quinto aniversario de Fustel.

[18] También Ranke insistía en que es imposible escribir la historia de una nación considerándola aislada de las otras: en su extrema ancianidad intentó hacer una "historia universal", pero esto era demasiado para él.

La traducción es un arte difícil. El traductor debe conocer muy a fondo la lengua extranjera que traduce, o tener acceso a los resultados de la buena erudición, junto con un olfato seguro para adivinar lo que es acertado y útil en ellos. Y necesita ser en su propia lengua un escritor muy competente. Para cualquiera de nosotros es bastante difícil poner en el papel nuestros pensamientos, expresados en prosa, y mucho más difícil en poesía; pero poner por escrito los pensamientos de otro hombre que pensaba en otra lengua significa que, aunque se le ahorren a uno las congojas de la creación, tiene que sufrir esas agudas torturas que son dar con las palabras justas y elegir el justo orden entre ellas. Ahora bien, durante este período, el difícil arte de la traducción no progresó tanto ni avanzó con tanta seguridad como otras ramas de la erudición clásica y de la literatura en general. Antes de exponer las razones de este hecho, conviene que exploremos el terreno. Lo mejor será estudiar a los traductores ingleses, típicos representantes de las tendencias generales que predominaban en la teoría europea de la traducción.

Los más interesantes documentos sobre este particular son, en lengua inglesa, las conferencias de Matthew Arnold *De la traducción de Homero* y su ensayo *De la traducción de Homero, Últimas palabras* (1861-1862). Ambos estudios están dirigidos contra una erudita y afectada traducción en verso de la *Ilíada* publicada en 1856 por el excéntrico profesor Francis William Newman, y en particular contra los principios que establece Newman en su prefacio.[19] Era una práctica muy corriente entre los críticos de la época victoriana aprovechar una crítica particular para discutir cuestiones más generales; pero aunque Arnold ensanchó al principio su modo de tratar el asunto, aduciendo a Chapman, a Pope, a Cowper y a otros traductores de Homero, se enredó más tarde en disputas bastante baladíes con Newman, lo cual llenó de brumas el panorama de la discusión y le hizo bajar el tono que se había propuesto mantener. Tampoco salió ganando mucho su crítica con los pesados e irregulares hexámetros, de su propia invención y hechura, que en ella incluyó. Pero el principal mé-

[19] F. W. Newman, hermano del famoso converso católico que llegó a ser cardenal, pasó durante su larga vida (1805-1899) por casi todas las cruzadas y excentricidades, laudables y ridículas, del siglo XIX: antiviviseccionismo, vegetarianismo, traje utilitario diseñado por él mismo, etc. Sobre él, y sobre la controversia con Arnold, se encontrarán más detalles en la excelente biografía de éste por L. Trilling (*Matthew Arnold*, Nueva York, 1939, pp. 168-178); hay un estudio más completo de su personalidad en I. G. Sieveking, *F. W. Newman*, Londres, 1909.

rito de su crítica está en que acentúa, clara e inolvidablemente, el hecho de que Homero es un poeta, un grande y noble poeta.

La renovación del interés por la poesía del pueblo, que fué un aspecto del movimiento ideológico de la era revolucionaria, había cambiado en gran medida la estimación general de Homero. Pope veía en él un poeta palaciego, que cantaba para una corte un tanto primitiva. Muchos de los sucesores de Pope (aunque no todos) vieron en él un juglar, un coplero, y lo tradujeron en el pintoresco metro y el gracioso lenguaje anticuado de las viejas baladas. El prefacio de Newman y la manera de su traducción lo hacen un buen representante de esta escuela, pues, al apartarse con repugnancia del pulido hielo de los traductores barrocos, cayó redondamente en el modo de los copleros. Escribe así:

> El estilo de Homero es directo, popular, fuerte, extraño, flúido, locuaz, abundante en fórmulas, redundante en partículas e interjecciones afirmativas... Desde todos estos puntos de vista es análogo a las viejas baladas inglesas... Como las cualidades morales del estilo de Homero son parecidas a las de la balada inglesa, necesitamos un metro del mismo genio. Tiene que ser fundamentalmente musical y popular. Sólo aquellos metros que, por el hecho mismo de poseer esas cualidades, estén expuestos a degenerar en coplas de ciego, son adecuados para reproducir la épica antigua... Necesito ser anticuado, aunque sin caer en lo grotesco.[20]

Después de lo cual acomete Newman los veinticuatro libros en metro de balada, modelado sobre este tipo:

She kissed his cheek, she kamed his hair,
as oft she did before, O,
She drank the red blood frae him ran,
on the dowie houms o' Yarrow.

[20] Palabras de Newman en el prefacio de su traducción, pp. IV-V y X:

The style of Homer himself is direct, popular, forcible, quaint, flowing, garrulous, abounding with formulas, redundant in particles and affirmatory interjections... In all these respects it is similar to the old English ballad... The moral qualities of Homer's style being like to those of the English ballad, we need a metre of the same genius. It must be fundamentally musical and popular. Only those metres which, by the very possession of these qualities, are liable to degenerate into doggerel, are suitable to reproduce the ancient Epic... I ought to be quaint; I ought not to be grotesque.

Y después de este prefacio pone un glosario de sus propias palabras raras y arcaicas: *behight* (= *'estipulate'*), *bragly* (=*'braw', 'proudly fine'*), *gramsome* (=*'direful'*), *sithence* (*'ever since'*), etc.

Pero sólo un victoriano de enorme fuerza de voluntad podía cerrar los ojos para no ver, aun antes de llegar a la Batalla de las Naves, que el rico vocabulario de Homero, sus espaciosas descripciones y flúida retórica no podían embotellarse en esa pobre medida de copla populachera. El resultado fué esa trabajosa incongruencia que Arnold censuraba:

Beneath the car the axle,
and the broad rims orbicular, with gore of men were pelted.[21]

La crítica que hizo Arnold de esta traducción tuvo dos consecuencias. La primera fué que destruyó el falso paralelo entre Homero y las baladas. Esto lo hizo al atacar la traducción de Newman, aunque de paso criticaba también las *Baladas homéricas* de William Maginn y los *Lais de la Roma antigua* de Macaulay.[22] La segunda fué que, al poner a Homero en el mismo nivel que Dante y Milton, al estudiar las cualidades que hacen grandes a estos poetas (diciendo que son diversas, pero susceptibles de comparación), al definir la diferencia entre la rápida fuerza de Shakespeare y la serenidad de Homero, al aducir luminosas comparaciones con los poetas modernos (Wordsworth, Longfellow y Tennyson), y al mantener casi constantemente un tono de inequívoco y auténtico amor por la gran poesía con todas sus múltiples posibilidades, rescató a la crítica homérica del cenagal de pedantería, conjetura, disección y falta de gusto en el cual estaba zozobrando. Sus conferencias fueron una implícita protesta contra cierto modo libresco de encarar los poemas homéricos que prevalecía entonces en toda Europa y en los Estados Unidos, a saber: que la *Ilíada* y la *Odisea* eran notables colecciones de datos acerca de la Edad de Bronce y del principio de la Edad de Hierro; que eran monumentos de gramática homérica (la cual, por supuesto, es tan interesante a causa de las diferencias que ofrece con respecto a la del griego ático); que eran fascinadoras reliquias del dialecto eólico; o cualquier cosa, excepto el hecho

[21] Newman, traducción de la *Ilíada*, XX, 499-500. ["El eje, bajo el carro, y los anchos bordes orbiculares estaban salpicados de cuajarones de sangre de hombres."]

[22] Tiemblo un poco cuando leo lo que dice Arnold acerca del retiñido de falso metal de los *Lays* de Macaulay: "Since I have been reproached with undervaluing Lord Macaulay's *Lays of ancient Rome,* let me frankly say that, to my mind, a man's power to detect the ring of false metal in those *Lays* is a good measure of his fitness to give an opinion about poetical matters at all." Y tiemblo porque, como he gozado con la lectura de los *Lays* desde mi infancia, puedo distinguir con algún esfuerzo el retiñido de falso metal, pero casi siempre me lo ahoga el sonido del acero legítimo.

esencial de que eran, y siguen siendo, grandes poemas, dos de los más grandes de todo el mundo.

Con todo, había en la crítica de Arnold varios errores y algunas afirmaciones exageradas, mientras que Newman tenía cierta razón de su lado.[23] Y, por otra parte, ninguno de ellos dió todo su peso a un punto importantísimo, a pesar de ser algo fundamental. Es un problema que reaparece cada vez que suena la hora de hacer una nueva traducción de un gran clásico. Arnold comienza su crítica diciendo que todo traductor de Homero tiene que recordar, y mostrar en su versión, que Homero es *a)* rápido, *b)* llano y directo en su lengua, *c)* llano y directo en su pensamiento, y *d)* noble. Prosigue mostrando cómo varios traductores ingleses han fracasado por haber perdido de vista una u otra de esas cualidades. La mayoría de los lectores convendrán con él en la primera, en la tercera y en la cuarta. Pero el punto capital de su polémica con Newman era a propósito de la segunda. Ahora bien, la lengua de Homero es a menudo el reverso mismo de lo llano y lo directo, y parece innegablemente oscura y extraña. Esto suscita una cuestión radical de gusto —estrechamente relacionada con arduos problemas de erudición— que tanto Arnold como Newman debieron de haber analizado circunstanciadamente. He aquí una idea general de esa dificultad.

Homero emplea palabras griegas que no aparecen en ningún otro poeta griego; maneja con gran libertad muchas extrañas formas verbales, combinaciones de partículas, recursos métricos, vestigios de letras caídas en desuso, combinaciones de muy diversos dialectos y exclamaciones ininteligibles. Algunas de sus frases parecen verdaderamente todo lo contrario de lo natural y lo espontáneo. Para los griegos mismos resultaba difícil explicar esos aspectos de su lengua. Los letrados disputaban, no acerca de sus finos matices, sino acerca de su verdadero significado. Los poetas eruditos y amantes de hacer alusiones (como Apolonio)

[23] Alfred Edward Housman, en la lección con que inauguró su cátedra al ser nombrado sucesor de Newman en la Universidad de Londres, señaló uno de los peores errores de Arnold, la mala traducción que hace de la *Ilíada,* XXIV, 506 en *Last words;* pero convenía en que el efecto de las conferencias de Arnold sobrepujaba, en cuanto crítica, a todo cuanto anteriormente habían dicho los eruditos. Y Arnold estaba "torturado" por el mal gusto de los traductores, que arruinaban pasajes poéticos que él siempre había amado: véanse sus observaciones sobre la traducción de la *Odisea,* XIX, 392 *ss.* por William Maginn en la segunda conferencia. Por eso, pese a su estudiada urbanidad, fué cruel con Newman. El epígrafe de sus conferencias, *Numquamne reponam?,* es la feroz exclamación de Juvenal (*Sátira I,* verso 1), forzado a oír todo el día malos versos.

incrustaban fragmentos homéricos en sus propios poemas: pero muchas veces no los entendían completamente, sino que esperaban producir con su cita un efecto apetecido. Es una lengua espléndidamente flexible y sonora, pero también extraña y difícil.

No obstante, el pensamiento de Homero es directo y llano.

Este fenómeno no es difícil de entender si consideramos el asunto de la *Ilíada*. Los personajes, sus móviles y las líneas del relato son directos y llanos. Pero los ambientes y los accesorios son raros y difíciles: las armas, la estrategia, las costumbres. No es que estas cosas sean remotas para nosotros, como lo son las costumbres del *Beowulf;* son difíciles en otro sentido, quizá por una especie de confusión e incompatibilidad. (Aun la vida que contemplamos a través de las ventanas de los símiles homéricos es diferente de la vida que viven sus personajes.) Ahora bien, supongamos que un gran poeta haya reunido en un solo cuerpo gran número de tradiciones llegadas hasta él como vehículos de gran poesía o de gran material poético —frases, fórmulas de transición y adjetivos ennoblecedores— y gran número de pasajes narrativos y de pasajes descriptivos vinculados con nombres famosos y tallados por obra de varias generaciones de artesanos. Supongamos que a veces estas tradiciones estuvieran en contradicción unas con otras por provenir de diferentes lugares y épocas, o por haber llegado a través de canales diferentes. Supongamos, por otra parte, que el poeta mismo no siempre entendiera intelectualmente todas las frases y descripciones, sino que sólo comprendiera que eran algo valioso por ser el marco de nobles acontecimientos, el hábito mismo de aquellos grandes hombres cuando vivían. Y supongamos, por último, que ese poeta haya vivido al final de una larga sucesión de invasiones, emigraciones y destrucciones, durante las cuales habían sufrido muchos cambios las costumbres y las lenguas, sobreviviendo algunas, quedando otras casi borradas del recuerdo, y otras completamente barridas por el alud, mientras que los ideales de heroísmo, de belleza y de noble poesía habían permanecido, sobreviviendo, no con la piel de los dientes, sino intensificados y como iluminados. Tal poeta podría ser Homero, y su poesía podría parecerse a la de la *Ilíada* y la *Odisea*.

El problema es cómo transmitir, en verso moderno, la impresión sumamente compleja que recibimos al leer a Homero. El relato es rápido, la retórica nos arrastra por su elocuencia y seguridad, y la variedad de temas y la hondura de toda la obra homérica son tan grandes, que nos dan un testimonio de la magnificencia del espíritu que la concibió y la elaboró. Pero, con

todo su esplendor, la lengua es a veces rara y oscura, y ciertos detalles de las descripciones son difíciles de comprender. Ésta es la gran dificultad con que tropieza cualquier traductor de las epopeyas.

Ni Arnold, en las tres conferencias y un artículo a que se limitó, ni Newman en su larga *Réplica,* examinaron esta cuestión detenidamente. Cada uno se acercó a ella por un lado distinto. Newman era más fuerte desde el punto de vista del griego, pues subrayó y demostró la rareza de la lengua de Homero, que hace verdaderamente imposible para nosotros llamarla "eminentemente llana y directa". Pero pasó por alto un hecho capital, quizá porque era incapaz de verlo. Éste es el hecho que vió Arnold (y Arnold era más fuerte desde el punto de vista del inglés): el de que, aun cuando la lengua de Homero parece rara, es siempre hermosa: vívidamente decorativa, o límpidamente expresiva, o rica y melodiosa por su sonido, o todo esto al mismo tiempo. Lo malo de la versión de Newman, con todos sus principios, es que pasa por alto la belleza. Arnold tenía buen gusto; Newman carecía de él por completo. El solo *dappergreaved Achaeans*[24] bastaría para condenarlo.

Pero había otro aspecto del problema suscitado por Newman en su prefacio y que Arnold desechó en su primera conferencia, aunque no carece de importancia. ¿Debe esforzarse un traductor por reproducir el efecto que la poesía de Homero producía en sus oyentes griegos? Si Homero les parecía difícil a ellos, ¿no será necesario que la traducción moderna parezca difícil a los lectores modernos? Arnold decía que la cuestión no tenía sentido, "por la sencilla razón de que para nosotros es imposible decir cómo 'afectaba a sus oyentes naturales' la *Ilíada*". Esto, sin embargo, no es absolutamente cierto. Tenemos bastantes pruebas, aun prescindiendo de los hechos filológicos aducidos por Newman en su *Réplica,* para saber que la *Ilíada* dejaba en los griegos de la época clásica una impresión de rareza y antigüedad, y que algo de su nobleza consistía para ellos precisamente en esa impresión. (Por supuesto que los hombres para quienes Homero mismo cantaba, empapados en poesía épica como debieron haber estado, la entendían sin ningún tropiezo, y la sentían tan hondamente como el mismo poeta.) Por otra parte, no debemos olvidar nunca que los griegos de la época clásica aprendían a Homero en su niñez, y citaban y oían citar constantemente a Homero a lo largo de su vida. Por consiguiente, aunque su lenguaje no sonara

[24] ["Los aqueos de gallardas grebas". Pero habría que decir en español algo así como "*gallardigrebados* aqueos".]

parecido a ningún otro, lo encontraban bastante *familiar:* aun cuando se les escapara su significado exacto o encontraran una forma rara en sus palabras, sentían lo que quería decir el contenido poético.

Hay para esto un paralelo moderno. Durante muchas generaciones los ingleses y escoceses han venido leyendo en la escuela y en las explicaciones dominicales de doctrina cristiana la traducción de la Biblia conocida como "versión del rey Jacobo"; han venido oyendo, por lo menos una vez a la semana, su lectura en voz alta y su exposición en la iglesia; se la ha citado una y muchísimas veces; muchas de sus frases han pasado a la lengua inglesa. Gran parte de ella es familiar, y sin embargo no todo se entiende. ¿Quién sabe lo que significa *anatema,* o su amplificación *Anatema Maran-ata?* [25] ¿Qué cosa es *la señal de la bestia,* y quiénes son los *pobres de espíritu?*[26] Aun la hipérbole que usé unos párrafos atrás, *escapar con la piel de los dientes,* que tantas personas de habla inglesa usan, es rarísima no bien se la mira de cerca.[27] Pero todas estas frases y muchas otras parecidas eran familiares durante el siglo XIX para las personas cultas de habla inglesa, que las empleaban con una percepción muy aproximada de su significado y captando toda su fuerza, lo cual era un buen sustituto de la comprensión intelectual. Ésa debió ser la clase de percepción que, gracias a su educación y a su familiaridad con Homero, tenían los griegos de la época clásica de las rarezas lingüísticas de la *Ilíada* y la *Odisea.* Ésa es una de las razones de que a los poemas de Homero se les haya llamado la Biblia de Grecia.

La cuestión de la manera como Homero impresionaba a los oyentes de la Grecia clásica que tanto lo amaban no es, pues, ni insoluble ni impertinente. El paralelo con la Biblia inglesa que hemos sugerido (aunque no tiene en cuenta el magnífico verso de Homero ni su gran sonoridad) ofrece una solución al problema de encontrar un estilo. La *Ilíada* y la *Odisea* podrían traducirse en la prosa fuerte, vívida, solemne, melancólica a menudo, a menudo extraña y arcaica y sin embargo familiar y grata, de la Versión Autorizada. Arnold mismo, hacia el final de su tercera conferencia, intentó una traducción de parte del libro VI de la *Ilíada,* justificó su selección de palabras citando la Biblia, y recomendó a los traductores de Homero la *Concor-*

[25] I Corintios, XVI, 22: ἀνάθεμα = 'consagrado' a un dios de los gentiles = 'maldito'. *Maran-atha* es una expresiós siríaca que significa '¡Ven, Señor!'

[26] Apocalipsis, XIII, 16-17; San Mateo, V, 3.

[27] Job, XIX, 20, pasaje que muchos comentadores han tratado de explicar o de enmendar.

dancia de las Sagradas Escrituras de Alexander Cruden como guía en sus dificultades de lenguaje.

Ésta fué asimismo la solución que adoptó el traductor inglés de Homero que mayor influencia tuvo a fines del siglo XIX. Andrew Lang (1844-1912) no conocía a fondo las lenguas clásicas, y muchas veces lamentó su relativa ignorancia del griego; pero poseía un vasto conocimiento de las edades heroicas del mundo y de su poesía, y tenía un gusto admirable. Su *Homero y la épica,* en que refuta las mezquinas críticas con que los eruditos habían desbaratado los dos poemas en colecciones de "lais" mal zurcidos, acomodados por alguien a quien Wilamowitz llamaba un "sastre remendón", es un libro en que el buen sentido se levanta hasta la verdadera brillantez. En colaboración con algunos clasicistas más duchos que él, publicó versiones de la *Odisea* (con Samuel Henry Butcher) en 1879 y de la *Ilíada* (con Walter Leaf y Ernest Myers) en 1883. Llegaron a ser muy populares. Su estilo es majestuoso sin ser hinchado, y, gracias al empleo del vocabulario y la sintaxis de los traductores del rey Jacobo, quiere ser casi tan variado y extraño, casi tan inteligible y noble como el de Homero. Pero son traducciones en prosa: defecto fatal. Leer una traducción en prosa de Homero, por hábil que sea, es como oír a un solo pianista, por maravilloso que sea, tocado una versión de la Novena Sinfonía de Beethoven.

El propio Matthew Arnold sintió evidentemente el fracaso de las traducciones en hexámetros que intercaló como experimentos en sus conferencias. No volvió a hacer ningún otro intento de traducir a Homero. Pero en dos poemas heroicos que publicó en 1853 y 1855 había tratado ya de incorporar en verso inglés algunas cosas de las que eran, según él, las más importantes excelencias homéricas. Estos poemas son fragmentos épicos, lo que los griegos llamaban *epyllia.* Han vivido más tiempo que su imitación de Sófocles, la *Mérope,* porque son mucho más que simples imitaciones. En cierto sentido no son del todo poemas heroicos, y ninguno de ellos tiene asunto griego: *La muerte de Balder* se basa en una tradición noruega, y *Sohrab y Rustum* en una leyenda persa. Estos dos hermosos poemas encierran algo de la nobleza de Homero, algo de su aristocrática solemnidad, mucho de su robusta sencillez; tienen de Homero la calidad semiprimitiva de sus escenas y personajes —tribus que guerrean entre sí, caudillos guerreros trabados en combates singulares, dioses heroicos y héroes divinos—, la primacía de las hazañas sobre la palabra y el pensamiento, lo sobrenatural y lo humano estrechamente entremezclados; hay también en ellos algunas fieles

adaptaciones de grandes pasajes de Homero y Virgilio,[28] y son homéricos varios importantes elementos estructurales, como los discursos nobles y elevados, las grandes escenas de multitudes, los epítetos convencionales y, sobre todo, la manera como toma símiles de la naturaleza y los elabora sin otro fin que su belleza misma. Milton había empleado ya este espléndido recurso (aunque no lo bastante a menudo), y lo mismo habían hecho otros poetas heroicos modernos. Arnold, que amaba profundamente la naturaleza, toma de ella muchas majestuosas imágenes comparables con las de Homero. Comparables algunas veces por su nobleza, pues el símil del águila solitaria[29] es tan grandioso, que sólo lo superan los más grandes de Homero; comparables por su animación, esa dificultad por excelencia del moderno autor épico, que Arnold resolvió eligiendo comparaciones que pudieran llegar claramente a la imaginación de sus lectores, vívidas y evocadoras, y sin embargo apropiadas a los asuntos oriental y septentrional de sus poemas;[30] pero no comparables por su fuerza, pues la mayor parte de sus símiles, cosa muy reveladora, reflejan miedo, dolor o desesperación.[31]

[28] Véase R. E. C. Houghton, *The influence of the classics on the poetry of Matthew Arnold,* Oxford, 1923, pp. 8 *ss.*, donde se mencionan las siguientes adaptaciones:

Balder dead, I, 174-177 = *Eneida,* VI, 309 *ss.*
Balder dead, II, 157 *ss.* = *Odisea,* XI, 35-40, y *Eneida,* VI, 305 *ss.*
Balder dead, II, 265 *ss.* = *Odisea,* XI, 488 *ss.*
Balder dead, III, 160 *ss.* = *Iliada,* XXIII, 127 *ss.*
Sohrab and Rustum, 111-116 = *Iliada,* II, 459-468.
Sohrab and Rustum, 480-489 = *Iliada,* XVII, 366 *ss.*

A éstas podrían añadirse:

Balder dead, II, 101 *ss.* = *Eneida,* VI, 388-416.
Balder dead, III, 65 *ss.* = *Iliada,* XXIV, 723 *ss.*

y muchas otras adaptaciones, desde una sola palabra, una sola frase, hasta un recurso que se repite, o los rasgos generales de la estructura de una escena.

[29] *Sohrab and Rustum,* 556 *ss.*

[30] Por ejemplo, en *Sohrab and Rustum,* los buhoneros que atraviesan el Cáucaso viniendo desde Kabul (160 *ss.*), el ciprés iluminado por la luna (314 *ss.*), el pintor chino (672 *ss.*) y las columnas de Persépolis (860 *ss.*). En *Balder dead,* el deshielo de primavera (III, 313 *ss.*), los leñadores solitarios (III, 200 *ss.*) y los marineros acosados por la borrasca (III, 363 *ss.*). Una o dos imágenes que reflejan a la Inglaterra victoriana parecen fuera de lugar: la rica dama ("I read much of the night, and go south in the winter") en *Sohrab,* 302 *ss.*, y el viajero que camina por una vereda inglesa en *Balder dead,* I, 230 *ss.*

[31] El perro perdido *(Balder,* III, 8 *ss.),* la cigüeña cautiva *(Balder,* III, 565 *ss.),* el jacinto cortado *(Sohrab,* 634 *ss.),* las violetas moribundas *(Sohrab,* 844 *ss.)* y muchas de las imágenes mencionadas en la nota anterior.

Pero, en lo principal, el espíritu y el estilo de los dos poemas de Arnold no son homéricos. Son un Homero dos veces tamizado. El estilo es eminentemente llano y directo, mucho más que el de Homero. Algunas veces, versos y más versos, oraciones y más oraciones empiezan con la conjunción *y*, lo cual es una característica de la Biblia más bien que de Homero. La sintaxis va siempre al grano, sin hacer ninguno de los rodeos de Homero, aunque a menudo tiene frases amplias y de vasto aliento. El vocabulario es muchísimo más simple que el de Homero, menos variado y menos brillante. Y el ritmo de los versos, comparado con el de los de Homero, es calmado y monótono. Si pasamos un día en una cañada de la sierra, sentiremos que nos rodea un aire cálido y perfumado, y que sopla sobre nosotros, suavemente a mediodía, con más fuerza en el alba y en el crepúsculo, una brisa que casi siempre viene de una sola dirección. Si subimos a la montaña y pasamos el día en la cumbre, sentiremos que los vientos del cielo nos asaltan, nos empujan, nos acarician, nos confunden, nos amenazan y excitan y exaltan, pero nunca nos dejan sentir que somos más poderosos que ellos. Si ellos quisieran podrían aplastarnos. Arnold es la brisa en el valle. Homero es el viento entre los picos.

Pero lo que sobre todo echan de menos los lectores de Arnold es el espíritu de energía y audacia que llena la *Ilíada* y la *Odisea*. Su imágenes son hermosas, pero melancólicas. El tema de sus poemas es la muerte trágica e inútil de un héroe en la flor de su edad, la maldición que pesa sobre el hombre y lo hace matar al objeto amado. El dolor, la caída de la grandeza, la inutilidad de las promesas, tales son sus pensamientos centrales. Ese penetrante pesimismo, junto con la mayor lentitud de su ritmo y la mayor ternura de sus imágenes, demuestra con toda evidencia que el inspirador de Arnold no era Homero, sino un hombre mucho más semejante a él, el melancólico, delicado y oprimido Virgilio. Se podría sostener que en *Sohrab y Rustum* superó en realidad a Virgilio, particularmente en el soberbio final, que es más que un símil épico, pero que parece haber nacido de un símil épico. Cuando dejan solo a Rustum con su hijo muerto, en la noche que se va haciendo más espesa, la escena se oscurece y se empequeñece, y nos encontramos siguiendo, no ya una lucha humana, sino el curso majestuoso del Oxo que huye del campo de batalla y avanza hacia el norte, para encontrar también sus pugnas y desperdiciar vigor y belleza en los desiertos, hasta que por último, como un héroe que llega al triunfo a fuerza de agonía, halla

su hogar sereno de brillantes ondas,
de cuyo seno surgen las estrellas
limpias, y sobre el mar de Aral cintilan.[32]

Después de Arnold, pocos fueron los intentos afortunados que se hicieron de traducir a Homero en verso inglés. Tennyson recalcaba el fracaso de Arnold en una nota puesta en el *Cornhill* de 1863, donde decía de él que había demostrado a pedir de boca la imposibilidad de emplear hexámetros en inglés: a su vez, Tennyson sostenía que el verso blanco era el único metro inglés adecuado para ello, y lo demostró añadiendo a esa nota una hermosa traducción de un fragmento de la *Iliada*[33] que Arnold había analizado y traducido parcialmente en prosa en su primera conferencia. Por supuesto, los poemas arturianos de Tennyson contienen "vagos ecos homéricos".[34] Pero él, como Arnold, modeló su estilo heroico más sobre Virgilio que sobre Homero; y cuando pinta al rey Arturo "como un caballero moderno",[35] se ve que concebía su deber para con el Príncipe Consorte a imagen del deber de Virgilio para con Octaviano Augusto.

Gracias a sus *Conferencias* había abolido Arnold el concepto de que Homero había sido un juglar populachero. En las traducciones de Lang, Homero aparecía majestuoso, pausado, solemne. Hacia fines del siglo XIX, Samuel Butler (1835-1902) consagró al problema su aguda inteligencia, enemiga de las convenciones. Comenzó por observar que las epopeyas son a veces deliberadamente cómicas. En un breve ensayo, *El humor de Ho-*

[32] Arnold, *Sohrab and Rustum,* versos finales:

...till at last
the long'd-for dash ot waves is heard, and wide
his luminous home of waters opens, bright
and tranquil, from whose floor the new-bath'd stars
emerge, and shine upon the Aral Sea.

[33] El fragmento que tradujo son los versos 542-565 del canto VIII.

[34] La frase "faint Homeric echoes" se lee en *The epic,* introducción de Tennyson a su poema *Morte d'Arthur.* Sobre las adaptaciones homéricas de Tennyson véase W. P. Mustard, *Classical echoes in Tennyson,* Nueva York, 1904, cap. I. Hay en Tennyson mayor número de ecos homéricos, y más sutiles, de lo que el común de sus lectores se imagina.

[35] Sobre Tennyson y Virgilio véase *supra,* p. 231. El pasaje a que se alude en el texto es el final de *Morte d'Arthur:*

There came a bark that, blowing forward, bore
king Arthur like a modern gentleman
of stateliest port; and all the people cried,
"Arthur is come again: he cannot die."

mero (1892), sugirió que, dado que las heroicas hazañas de los griegos están tan exageradas, el poema había sido escrito evidentemente por alguien que tenía simpatía por los troyanos y que hizo esas exageraciones para mofarse de los conquistadores; Butler puso de manifiesto algo que los eruditos han aceptado, o sea que los dioses se presentan tan "humanos, demasiado humanos", que resultan ridículos: por ejemplo, en la escena en que Hera fascina a su marido Zeus, padre de los dioses y de los hombres, y desvía su atención de la guerra troyana, atrayéndolo a otro asunto mucho más urgente. El efecto de este modo de ver los poemas homéricos fué humanizarlos, romper su marco de convenciones y permitir que se les criticara como antepasados de la novela moderna.[36] Butler continuó este proceso en *La autora de la Odisea* (1897), donde sostenía, en gran parte con argumentos del tipo de "ningún varón pudo haber escrito esto", que la *Odisea* fué obra de Nausícaa, la joven princesa del libro VI de la *Odisea;* que esta joven vivió en Trapani, en la parte occidental de Sicilia, hacia 1050 antes de la era vulgar, y que quiso hacer en ese poema una contrapartida de la masculina *Ilíada.* Butler sabía incluso cómo lo había escrito: "con un estilete de aguda punta, hecho de bronce endurecido,... sobre planchas de plomo".[37] Aunque la crítica de Butler carecía de perspectiva histórica, llevó más lejos el movimiento de descrédito de la teoría predicada por Wolf y adoptada por docenas de eruditos alemanes,[38] a saber, que los poemas homéricos eran agregados de infinidad de "lais". Butler no sólo presentaba la *Odisea* como obra de un solo individuo, sino que, basado en las dificultades e incongruencias mismas olfateadas por los secuaces de Wolf —esa manada de "lobos"—, reconstruía a una falible "autora" humana.

Butler publicó una traducción en prosa de la *Ilíada* en 1898 y de la *Odisea* en 1900. Como él mismo decía en el capítulo primero de *La autora de la Odisea,* sentía que la traducción de Butcher y Lang mostraba "una benévola inclinación por Wardour Street" (la calle donde se venden las antigüedades falsas), mientras que él prefería Tottenham Court Road, donde las cosas son sencillas, baratas y modernas. El resultado es que sus tra-

[36] [Piénsese también cómo rompe Alfonso Reyes ese marco de convenciones en su *Homero en Cuernavaca,* México, 1949. Este encantador librito —tan distinto, por lo demás, del de Butler— es una serie de sonetos en que, con delicado enfoque humorístico, va contemplando lo eternamente humano de las páginas de la *Ilíada.*]

[37] Butler, *The authoress of the Odyssey,* cap. xv, p. 256.

[38] Véase *supra,* pp. 143-145.

ducciones carecen del metro, de la mayor parte de las convenciones estilísticas, del rico vocabulario, la flexible sintaxis y la sonoridad del original. Pero aun así contienen lo que él consideraba esencial: la trama, la caracterización y los discursos. Fué probablemente una acción útil de parte de Butler el que haya hecho una traducción en prosa accesible y fácil de leer, pues la época en que escribió se inclinaba a gozar de la prosa de las novelas y a respetar, pero desconocer, la poesía; y la *Odisea* se escribió para hace gozar. Con todo, es lástima que no haya surgido un poeta que diera a los ingleses la hogaza entera, y no una sola mitad.

Thomas Edward Lawrence (1888-1935) siguió durante un trecho los pasos de Butler en otra traducción en prosa de la *Odisea,* publicada con su nuevo apellido, Shaw, en 1932. Él también sentía que el poema era una sola historia, narrada por un solo escritor íntimamente familiarizado con la *Ilíada,* y más amigo de los libros y de la vida doméstica que de la acción y el peligro; según él, sin embargo, el autor no fué una joven princesa, sino un ratón de biblioteca, de edad madura, "un anticuario tan entontecido como Walter Scott".[39] El estilo de su traducción es un malogrado intento de producir en la prosa el efecto de esos giros convencionales de discurso que son partes esenciales del verso homérico, como las barras que dividen y sostienen un ventanal de vidrios de colores. Butler acusaba a los traductores anteriores a él de ser aficionados a las antiguallas de relumbrón. Lawrence afirmaba ahora que el autor mismo de la *Odisea* fué una antigualla de relumbrón. Pero esa presunta suma de conocimientos, muchísimo mayor de la que posee ningún ser humano, qué digo, ni siquiera seis eruditos de estos degenerados tiempos, mal podía hacer surgir semejante hipótesis. El resultado fué lo que podríamos esperar de las *Siete columnas de la sabiduría* del propio Lawrence: frases y cláusulas enérgicas y rápidas, con un vocabulario afectado y a menudo ("Esposa mía, hasta ahora ambos hemos laborado exhaustivamente")[40] cómico de tan falso.

En realidad, sólo hay dos maneras principales de explicar las incongruencias y las cosas incomprensibles de la *Ilíada* y de la *Odisea.* Una es decir que los poemas brotaron de materiales sueltos, dispersos y más o menos independientes, que se les reunió después porque pertenecían a grandes rasgos a una misma tradición, pero que nunca se les llegó a construir verdaderamente,

[39] Todos estos juicios pueden verse en el prefacio de Lawrence.

[40] *Odisea,* XXIII, 350-351, traducción de Lawrence: "Lady mine, hitherto we have both travailed exhaustively".

que no hubo un creador inteligente que les diese una estructura única. Tal es la teoría de Wolf. La otra está estudiada en páginas anteriores;[41] y a ella se adhieren Butler y Lawrence, aunque desestiman mucho la fuerza de la tradición sobre un autor primitivo, y hacen a los poetas épicos demasiado conscientes de su tarea, cosa muy poco probable. La mejor ilustración se puede tomar de otra de las artes. Las catedrales góticas son masas de materiales abigarrados y a menudo incoherentes. Algunas veces su plan original nunca llegó a completarse, algunas veces se le alteró, de tal modo que hoy nos encontramos con templos cuyas torres no corresponden; además, casi siempre la sencillez del plan primitivo se fué complicando y recargando, aunque sin desaparecer por completo, con las elaboraciones posteriores. Y con todo, casi cada una de estas grandes construcciones tenía un plan maestro, y a veces un solo hombre o un solo grupo como maestro arquitecto. El plan es grandioso, evidente, dominador, mientras que las incoherencias se explican casi siempre por un deseo de combinar las sutiles expresiones de aquel plan con esa reverencia de la tradición que es elemento esencial en el arte primitivo, o quizá en todo gran arte.

Las dificultades siguen sin resolver: la dificultad de encontrar un estilo adecuado en el cual traducir *en poesía* no sólo las epopeyas homéricas, sino también las demás obras maestras que están veladas para los lectores modernos por versiones anticuadas o inadecuadas. Gilbert Murray ha traducido muchas de las tragedias griegas y varias de las comedias de Aristófanes en un estilo de fines del siglo XIX que debe mucho a Swinburne y algo a William Morris. Sus traducciones, pese a su encanto, carecen del vigor de lo griego; y su estilo, en vez de permitirnos ver claramente el original, parece hoy como un añadido y una falsificación. T. S. Eliot las ha atacado en un ensayo de violencia desagradable, aunque explicable,[42] y parece evidente que las futuras traducciones inglesas de libros clásicos, para poder llegar hasta el público que las necesita, deberán dominar y extender el nuevo estilo poético que Eliot ha contribuído tanto a desarrollar.

Pero la dificultad cala más hondo: no es simplemente la elección de un estilo. A lo largo del siglo XIX podemos ir rastreando una pugna, en materia de traducción, entre erudición y arte literario, entre conocimiento y buen gusto. Las ideas más interesantes y vitales sobre la traducción han emanado de aficionados:

[41] Véase *supra*, p. 280.

[42] T. S. Eliot, "Eurípides y el profesor Murray", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos,* trad. Sara Rubinstein, Buenos Aires, s. f., pp. 72-78.

Arnold, Lang, Butler, Lawrence. Los profesores, como Newman y Wilamowitz, matan cuanto tocan.[44] Las de Murray fueron, con mucho, las mejores de una larga serie de traducciones hechas por eruditos clásicos, la mayoría de las cuales son aburridas y algunas torturadoramente malas. Muchas de ellas dejan en los lectores la impresión de que sus autores odian su propia literatura y no saben nada de ella, puesto que escriben en una lengua que no es ni moderna, ni hermosa, ni siquiera real. Esta pugna es expresión de una enfermedad muy arraigada en la cultura de los siglos XIX y XX. La enfermedad se manifiesta con mayor claridad aún en el problema de la educación y en *la decadencia de los estudios clásicos.*

> De niño, tuve la experiencia común de hace cincuenta años: maestros cuyo único objeto era dar de comer a sus clases con cucharadas, no de autores clásicos, sino de sintaxis y prosodia..., con el resultado de que aborrecíamos a Jenefonte con sus diez mil, veíamos a Homero como una abominación, y a Tito Livio y Cicerón como cargas de sustantivos y tareas... Mi experiencia fué la de muchos miles; y sin embargo, recuerdo que estábamos sedientos de buena literatura... ¡Qué tragedia subir al Parnaso en medio de la niebla!

Así describe Sir William Osler su educación clásica en una escuela canadiense, en 1866.[44] Él era un muchacho listo y enérgico, lleno de vida y de curiosidad, pronto a absorber todo lo interesante. Sin embargo, el director de su escuela se las arregló para

[43] Pierre Louÿs, que sin embargo tenía buen gusto, atacó ásperamente a los traductores académicos de su época. En el prefacio de sus *Lectures antiques* escribía acerca de las más conocidas traducciones francesas del griego:

> *Il suffit d'examiner les plus célèbres pour admirer avec quelle attention zélée certains universitaires s'appliquent à corriger l'original. Avec eux, plus d'épithètes hardies, plus de métaphores à double image; ils répandent sur l'auteur qu'ils daignent embellir une élégance qui leur est personnelle et surtout un "goût" qui supprime ou ajoute, au hasard des phrases, ce qu'il convient de biffer ou d'introduire çà et là. C'est une collaboration dont le Grec a tout l'honneur et le savant toute la peine. Tel est leur désintéressement. Je l'admire. Je ne l'imiterai point.*

En sus propias traducciones mantuvo el orden mismo de palabras del griego aunque resultase poco harmonioso en francés. Las traducciones que más admiraba eran las de Leconte de Lisle, porque, aunque ásperas y (en opinión de algunos) pedantes, eran audaces y originales.

[44] Harvey Cushing, *The life of Sir William Osler,* Nueva York y Oxford, 1932, vol. I, pp. 29 *ss.*, citando el artículo de William Osler "Science in the public schools", publicado en *The School World,* Londres, 1916.

asquearlo de la literatura clásica, imponiéndole un trabajo que "consistía en gran medida en el aprendizaje de memoria de incontables versos de Homero y Virgilio, leídos con ayuda del léxico de Schrevelius y la gramática de Ross, libros en que las definiciones están en griego y latín respectivamente". Mientras tanto, otro maestro, que tenía verdadero amor por la ciencia, se llevaba a los muchachos a fascinantes días de campo, les hablaba de los fósiles y de la formación de la corteza terrestre y les mostraba maravillas a través del microscopio. El resultado fué que el joven Osler se sumergió en las ciencias y llegó a ser un médico brillante. A edad temprana fué nombrado primer catedrático de medicina en la Universidad de Johns Hopkins, cátedra que sólo abandonó para aceptar el cargo de *Regius Professor* de medicina en Oxford. Durante toda su vida admiró la literatura clásica y admiró a los eruditos clásicos, en particular a dos grandes hombres del Renacimiento que habían sido al mismo tiempo médicos y humanistas: Sir Thomas Browne y Thomas Linacre.[45] Reunió una magnífica biblioteca clásica. Nunca se cansaba de advertir a sus discípulos que las ciencias naturales —la medicina inclusive— eran sólo la mitad del material de educación, y que la gran literatura —en la cual los clásicos de Grecia y Roma son los más grandes— era la parte más importante. Pero, aunque no quería que su carrera hubiese sido distinta de la que fué, nunca dejó de lamentar que, a causa de una mala y perversa enseñanza, le estuviera negada la plena comprensión de los clásicos.

Osler fué uno de los muchos hombres ilustres del siglo XIX que encontraron que los malos métodos de enseñanza sofocaban aun el más decidido impulso juvenil a amar la buena literatura. He aquí una descripción de los estudios clásicos en el Columbia College de Nueva York el año de 1879, escrita por Nicholas Murray Butler, que después fué rector de Columbia y que durante varias décadas ocupó el primer lugar entre los educadores norteamericanos:

> La enseñanza de los clásicos en aquellos días era casi por completo de ese tipo "seco como el polvo" que ha estado en un tris de matar los estudios clásicos en los Estados Unidos. El profesor Drisler, que ocupaba entonces la cátedra Jay [de griego], era hombre de notable elevación de carácter y espíritu, así como un perfecto y consumado erudito. Era, sin embargo, tan dado a

[45] Véase en H. Cushing, *The life of Sir William Osler, op. cit.*, vol. II, pp. 124-125, un magnífico resumen de la conferencia de Osler en conmemoración de Linacre.

> insistir en los más menudos detalles de la gramática, que nuestros ojos estaban todo el tiempo clavados en el suelo y apenas si teníamos alguna vez una vislumbre de la belleza y del significado más hondo de las grandes obras cuyo estudio nos ocupaba. Por ejemplo, recuerdo que durante el primer semestre del año sofomoro [es decir, el segundo año], teníamos que leer con el doctor Drisler la *Medea* de Eurípides, y que cuando el semestre llegó a su fin apenas habíamos acabado de ver doscientos cuarenta y seis versos. En otras palabras, nunca llegamos a saber de qué trata la *Medea*, ni pudimos ver el significado del argumento ni la calidad de su arte literario... En latín, el profesor Charles Short era un pedante si los ha habido... Fuera Horacio, fueran Juvenal o Tácito el tema de sus clases, siempre estaba fijándose en los asuntos menos importantes que el estudio de esos autores sugería.[46]

En otra gran institución norteamericana, pocos años después, aparece la misma deplorable condición, descrita por un joven que más tarde llegó a ser uno de los más queridos maestros de literatura en los Estados Unidos. Hablando de la Universidad de Yale en 1883-1884, dice William Lyon Phelps:

> La mayor parte de nuestras clases eran aburridas, y la enseñanza puramente mecánica; una maldición pesaba sobre los profesores, el añublo invadía el arte de la enseñanza. Muchos profesores eran simplemente oyentes de recitaciones preparadas; jamás mostraban ningún interés vivo, ni por los estudios ni por los estudiantes. Recuerdo que tuvimos a Homero tres horas a la semana durante todo el año. El catedrático nunca cambió la monótona rutina, nunca hizo una observación, sino que sencillamente llamaba a uno por uno a traducir o escandir los versos, decía "Es suficiente" y ponía una señal; de modo que en la última

[46] Nicholas Murray Butler, *Across the busy years*, vol. I, Nueva York, 1939, pp. 65-66. El rector Butler encontró más tarde sus labores profesionales en la filología clásica tan poco inspiradoras como sus tareas de estudiante *(ibid.*, pág. 94):

In addition to my graduate study of philosophy, I continued my work in Greek and Latin, getting some glorious experiences from the study of Plato but finding little benefit from the work given me by Professor Short. How unimportant his work was for my particular intellectual interest may be seen from a very technical philological paper which I contributed at Professor Gildersleeve's request to the American Journal of Philology *in October, 1885, with the title "The post-positive* et *in Propertius"*

Y sin embargo cuenta que otro miembro del departamento de griego y latín organizó una *boulé*, clase optativa consagrada a la lectura de Homero, y reunió buen número de estudiantes que, con buena voluntad y mucho entusiasmo, estudiaron gran parte de las dos epopeyas y aprendieron a gozarlas.

> clase, en junio, después de todo un año de esta intolerable faena, quedé muy sorprendido al oírle decir, esta vez también sin ninguna emoción: "Los poemas de Homero son los más grandes que han brotado del espíritu del hombre, la clase está terminada", y salimos a la luz del sol.[47]

En una escuela pública inglesa de la misma época podemos oír el mismo crujir de huesos; y una vez más, no es un crítico hostil quien los hace crujir, sino un escritor original que más tarde trabajó en Grecia y amó la literatura griega de la manera más desinteresada: Edward Frederic Benson habla así del colegio de Marlborough:

> ¡Qué deplorable era el sistema que, aniquilando todo interés humano y toda belleza en un asunto que está lleno de humanidad y de gracia, enseñaba una lengua [el griego], y la más flexible de todas las lenguas humanas, como si fuera una serie de fórmulas algebraicas! ¡De cuán buena gana se hubieran aprendido esas secas irregularidades si primero hubiese estado encendida la imaginación! ... Pero en la época en que yo aprendía griego, los métodos de los catedráticos se parecían al método de alguien que, haciendo a sus discípulos rajar leña seca, esperara enseñarles cuál era la naturaleza de los árboles que una vez había hecho murmurar el viento en las colinas del Ática.[48]

Muchos otros ejemplos de este fenómeno podrían tomarse de las biografías, no de gente estólida, no de "prácticos" hombres de negocios, no de artistas errátiles y enemigos de la disciplina, no de hombres consagrados desde la infancia a la investigación científica, sino de auténticos amantes de la cultura clásica. Es claro que algo andaba profundamente mal en el estudio de los clásicos durante el siglo XIX.

Al comienzo de este capítulo decíamos que la suma de los conocimientos asequibles sobre Grecia y Roma se fué extendiendo a paso firme a lo largo del siglo que terminó en 1914. Sin embargo, durante ese mismo período la distribución de los conocimientos clásicos, después de un auge inicial, comenzó a decaer. Eran menos los muchachos y muchachas que aprendían griego y latín en la escuela. Eran menos los estudiantes que se decidían por los cursos clásicos en la universidad. Se hacían ataques abiertos contra la enseñanza del latín y del griego en las escuelas pú-

[47] W. L. Phelps, *Autobiography with Letters,* Nueva York y Londres, 1939, pp. 136 *ss.*

[48] E. F. Benson, *As we were,* Londres, 1930, pp. 133-134.

blicas, y estos ataques casi siempre conseguían su objeto. Los reglamentos que prescribían el latín como calificación necesaria para la admisión en la universidad se relajaron o se abandonaron. Mermó la familiaridad general con la poesía, la filosofía y la historia griegas y latinas, de manera que, si en los primeros años del siglo XIX se veía como la cosa más natural del mundo que un orador citara en el Parlamento a Virgilio y que un periodista escribiera un artículo de fondo para aducir paralelos ilustrativos tomados de la historia griega, hacia fines de la centuria todo eso se habría considerado como pedantería o afectación, y habría tenido poco o ningún efecto sobre el público. La ola que hasta 1870 ó 1880 se había estado levantando más y más, vacilaba ahora, se detenía y comenzaba a retroceder con rapidez cada vez mayor. Algunos veían en esto una señal de Progreso. Otros concluían que se estaba iniciando una nueva era de vulgaridad en masa y de "ignorancia gótica", como la que Pope describe al final de la *Dunciada*. En todo caso, fué un acontecimiento vasto y complejo, que aún es difícil de ver en la perspectiva adecuada.

Como todos los acontecimientos complejos, la decadencia del interés público por los estudios clásicos tuvo varias causas diferentes. Algunas de éstas no tenían nada que ver con la cultura clásica, otras estaban conectadas sólo indirectamente con ella, y otras, por último, eran en realidad un aspecto de las alteraciones que venía sufriendo la enseñanza clásica.

En cierta medida, se debió, como es muy natural, al rápido avance de la ciencia, del industrialismo y del comercio internacional. Todo esto desarrolló nuevas ramas del saber, que parecían tener mejor derecho a que se las enseñara en escuelas y universidades: química, física, economía, lenguas modernas, psicología, ciencias políticas. Al afirmar sus derechos, estas ramas del saber forzaron a los clásicos a ocupar menos tiempo de la jornada escolar, y atrajeron a sus filas a muchos buenos estudiantes de la literatura clásica.

Otra razón fué la implantación de la educación para todos. El latín y el griego son lenguas bastante difíciles, y es exactamente tan poco práctico enseñarlas a toda la población escolar como enseñar a cada alumno a pintar o a tocar violín. En unos cuantos países, en ciertos períodos, el latín se ha enseñado en todas las escuelas; pero, o esas escuelas no servían a toda la población, o bien (como en Escocia) el público tenía un respeto excepcional por la educación, no a causa de su remuneración monetaria, sino a causa de su prestigio espiritual, a causa de que los hombres educados eran la verdadera aristocracia. Pero la de-

mocracia, a medida que progresa, suele volverse contra tales *élites*. Las materias enseñadas y respetadas en las escuelas son las materias que todo el mundo puede asimilar. Un factor que se añade a lo anterior es que la enseñanza escolar, bajo una democracia, parece ponerse a trabajar cada vez más tarde, y dedicar los primeros años a enseñar sólo los fundamentos. Las cosas difíciles, como los idiomas, se dejan para más tarde. Pero naturalmente la mejor manera de aprender griego y latín es comenzar a los nueve años o algo así, cuando la inteligencia es tan maleable que cualquier cosa deja en ella su sello sin ningún esfuerzo, y el trabajo esencial de la memoria se puede dejar atrás muy pronto, a tiempo para permitir que el muchacho entienda y aprecie la literatura griega y latina cuando llegue a la edad de hacerlo.

Pero ciertamente una de las principales razones de la decadencia era que los clásicos se enseñaban con un método pésimo. Por supuesto, siempre ha habido maestros flojos y sin interés por su asunto, como Waldegrave, el preceptor de Gibbon en Magdalen College:

> Mi preceptor... propuso que leyésemos cada mañana, de las diez a las once, las comedias de Terencio. La suma de mis adelantos en la Universidad de Oxford se limita a tres o cuatro comedias latinas; y aun el estudio de un elegánte clásico, que pudo haberme ilustrado con una comparación entre el teatro antiguo y el moderno, se redujo a una seca y literal interpretación del texto del autor.[49]

Seca y literal, porque Waldegrave no tenía el menor interés por su asunto ni por su discípulo, y no se preocupaba de tratar las comedias como obras de arte. Gibbon acabó por abandonar estas horas de clase, puesto que "parecían tan vacías de provecho como de placer". El preceptor siguió tan impertérrito.

Sin embargo, no es ésta la especie de mala disciplina que disgustó a Osler y a Butler, a Phelps y a Benson y a tantos otros hombres del siglo XIX. Sus maestros raras veces eran indolentes. El mal que ellos sentían era de otra especie. Ya hemos visto los perjuicios que causó, y hemos observado la violenta reacción que produjo en Byron y en Victor Hugo.[50] Potencialmente, estos dos poetas eran buenos alumnos. Byron dice de sí mismo que era perezoso, pero no lerdo.[51] Recordaba muchísimas cosas de la lite-

[49] Edward Gibbon, *Memoirs of my life and writings*, ed. "Everyman", p. 46.

[50] Véase *supra*, pp. 185 y 174-175.

[51] Nota de Byron a *Childe Harolds' pilgrimage*, IV, 75-77.

ratura clásica, a pesar de que se la habían enseñado tan mal. También Victor Hugo tenía una inteligencia activa, ávida de buenos libros; pero su apetito se vió sofocado. La misma cosa ocurrió en otros miles. Su queja era siempre la misma. Que la literatura clásica quedaba arruinada cuando se la enseñaba exigiendo del alumno la máxima precisión, y particularmente una explicación de los usos gramaticales y de las reglas sintácticas, eso que Butler llamó "insistir en los más menudos detalles" y Osler "cáscaras secas". Se puede resumir en la admirable anécdota del catedrático que presentó a sus alumnos una de las más grandes tragedias griegas con estas palabras:

> Jóvenes, en este curso vais a tener el privilegio de leer el *Edipo en Colono* de Sófocles, que es un verdadero tesoro de peculiaridades gramaticales.[52]

Para analizar por qué los maestros de asignaturas clásicas han sido cada vez más y más culpables de estos errores, durante el siglo XIX, haría falta todo un volumen.[53] El mal se debió, en parte, a la severidad cada vez mayor del sistema de exámenes; en parte a la multiplicación de ricos premios y becas otorgadas a los "buenos examinados" por sus despliegues de memoria y de precisión; en parte a un cambio que sufrieron los ideales del estudio clásico, y que examinaremos adelante; pero en muy gran parte se debió a los principios éticos del siglo XIX, que admiraba la Disciplina, el Sistema, la Palmeta, el Esfuerzo y los Hechos. Dickens satirizó esa clase de enseñanza en *Tiempos difíciles* —a uno de cuyos capítulos le puso por título "La matanza de los inocentes"—, y aunque su Mr. Gradgrind y el fríamente práctico maestro Mr. McChoakumchild están más interesados en las ciencias que en los clásicos, son ejemplos de una difundidísima manera victoriana de considerar toda educación: ésta tenía que ser exacta, difícil e ingrata. *Disciplina:* tal era su método y su objetivo final. Ciertamente es imposible enseñar latín y griego sin precisión: la gramática y la sintaxis son partes esenciales del estudio de las lenguas; pero es necesario dar a los jóvenes algo más aparte de eso. Todos cuantos conocen a los niños saben que trabajan con sorprendente precisión y atención a los detalles cuando una cosa les interesa: inventar una clave secreta, dibujar un

[52] Citado por C. M. Bowra en su discurso rectoral a la Classical Association, *A classical education*, Oxford, 1945.

[53] Véanse las observaciones más amplias que he hecho sobre el tema todo de la enseñanza en mi reciente librito *The art of teaching*, Londres, 1951.

mapa, aprender nombres de aeroplanos y de estrellas. Pero el detalle debe ser un medio y no un fin en sí mismo; y todo maestro que quiera meter por la fuerza el detalle en cuanto detalle, o porque signifique "disciplina", encontrará su trabajo difícil y sus resultados odiosos.

La enseñanza universitaria de los clásicos solía verse dañada por otro hecho. A medida que la investigación avanzaba, muchos maestros universitarios se iban haciendo especialistas en abstrusas ramas de la historia, literatura y filología grecorromanas y materias parecidas. Algunas veces llevaban la especialización tan lejos, que perdían todo contacto con sus alumnos. En Oxford y Cambridge no era fácil que hubiera semejante apartamiento, a causa del sistema de preceptores, que se basa en el constante intercambio intelectual entre maestros y alumnos. El resultado fué que el nivel de enseñanza en estas universidades fué excepcionalmente alto a lo largo del siglo: de ellas vinieron pocas quejas como las que hemos citado arriba; en realidad, los maestros sentían que su deber era sacrificar la investigación a la enseñanza cuando no era posible hacer ambas cosas. Pero en las grandes universidades del resto de Europa y de los Estados Unidos no era raro encontrar profesores cuyas lecciones eran ininteligibles o repulsivas para todos sus alumnos, excepto para el grupito de los más aplicados, porque su vida intelectual transcurría en una atmósfera demasiado enrarecida para que la pudiera respirar la mayor parte de ellos.

Pero la peor especie de mala enseñanza tenía una causa diferente. Era la creencia de que el estudio del griego y del latín era una *ciencia,* y nada más que una ciencia. Esto nos parece ahora una palmaria exageración. Es evidente que en la investigación clásica, como en toda otra especie de estudio, tienen que emplearse las virtudes científicas de precisión, organización, objetividad y claridad. Es evidente que los métodos de la ciencia aplicada pueden emplearse útilmente en muchas zonas de la literatura y de la historia grecorromanas. Pero la materia del estudio clásico no la constituyen totalmente, ni siquiera principalmente, hechos objetivos comparables con el material de la geología. Gran parte de ella —y la mejor parte— es arte; y el arte hay que estudiarlo con gusto e imaginación lo mismo que con cámaras y compases de precisión. Gran parte de ella es historia, y la investigación histórica supone juicio moral, mientras que la redacción de la historia exige selección estética. No obstante, los eruditos clásicos del siglo XIX, capitaneados por los alemanes (que se señalan más por su industria que por su buen gusto), resolvieron que su de-

ber era ser científicos. Semejante resolución contribuyó mucho a arruinar la enseñanza de estas materias.

Un excelente ejemplo de todo esto es la paradójica vida de Alfred Edward Housman. Fué un buen poeta y un crítico literario dotado de gran sensibilidad, aunque de no muy largos alcances. Pero su principal obra en el campo de la filología clásica consistió en su esfuerzo por establecer el texto original de Propercio, Juvenal, Lucano y Manilio, esto es, de extirpar los errores y aclarar los pasajes ininteligibles que había en sus poemas a causa de la ignorancia de los copistas y de las malas correcciones de los letrados medievales. Es una tarea difícil y necesaria, pero es, en resumidas cuentas, una forma dignificada de corrección de pruebas. Y a Housman no le importaban particularmente estos cuatro poetas, o por lo menos eso es lo que él decía. (En realidad, el delicado poeta amoroso, el feroz satírico, el grandilocuente estoico y el erudito recluso conmovían ciertas fibras de su temperamento.) Decía que los había elegido sólo porque presentaban arduos problemas. En el discurso con que inauguró su cátedra en la Universidad de Londres declaró que la erudición clásica no tenía justificación alguna, excepto en cuanto satisfacía, a su manera —una de tantas maneras posibles—, el deseo humano de conocimiento. Pero no de conocimiento útil: la información que suministra no es aplicable a la vida diaria, como no lo son los descubrimientos de la astronomía. Tampoco de iluminación espiritual: no debemos esperar, mediante ella, "transformar y hermosear nuestra naturaleza íntima," —decía—, porque, aunque la literatura clásica agudiza la facultad de apreciar lo que es excelente, la mayoría no posee semejante facultad, sino que está espiritualmente sorda y ciega. Así, pues, estudiamos a los clásicos únicamente a causa de un deseo de conocimiento que es innato en nosotros. Housman no explicó detalladamente por qué tenía que decidirse uno a estudiar la literatura griega y latina y no más bien las canciones Calipso de Trinidad y los himnos de los monasterios tibetanos (que también proporcionarían intrincados problemas de estudio); pero, en una o dos rápidas frases (notablemente menos claras que los agujazos acerados y ponzoñosos que daba cuando estaba seguro de una cosa), dijo que ello era asunto de preferencia personal. ¿No será que siempre se negó a admitir que los escritos de los griegos y de los romanos son, objetiva y universalmente, más hermosos y más importantes para nosotros, que somos en cierto grado sus descendientes espirituales?[54]

[54] Aquí la esquivez y la arrogancia defensiva de Housman le indujeron a

Hay un incidente –patético y cómico al mismo tiempo– que ilustra esta actitud. Housman solía explicar en clase las odas de Horacio, concentrándose en el texto, en la sintaxis y la prosodia, añadiendo "los comentarios justamente precisos para la interpretación del pasaje estudiado",[55] sin mirar nunca a sus discípulos y sin mencionar nunca lo esencial de la poesía. Pero...

> una mañana, en mayo de 1914, cuando los árboles de Cambridge estaban en flor, llegó... a la séptima oda del libro cuarto de Horacio... Analizó esta oda con su habitual despliegue de brillo, ingenio y sarcasmo. Después, por primera vez en dos años, levantó hacia nosotros la mirada, y en voz completamente distinta dijo: "Me gustaría emplear los pocos minutos que nos quedan en considerar esta oda simplemente como poesía." La experiencia que hasta entonces teníamos del profesor Housman nos había enseñado que él consideraba semejante procedimiento como algo peor que despreciable. Leyó la oda en voz alta con honda emoción, primero en latín y luego en una traducción inglesa hecha por él mismo (ahora la quinta poesía de su libro *Más poe-*

---

uno de los errores que han contribuído a perjudicar el estudio de los clásicos en nuestros tiempos. Al negarse a decir que en la literatura de Grecia y Roma se encierra una gran porción de lo mejor que en arte y en pensamiento posee el género humano, y que su estudio es directamente importante para nosotros (cosa que no se puede decir, por ejemplo, de la literatura hindú o del arte primitivo australiano), hizo que para los ignorantes, los extraviados, los de cortas miras, fuera fácil decir que todo el estudio del pasado, de su arte y de su literatura, era enteramente inútil. Así, por ejemplo, se dice que Henry Ford declaró: "History is bunk", aunque no es fácil conciliar esto con la pasión de Ford por coleccionar antigüedades. Descartes expresó esto mismo de manera más graciosa, aunque no menos eficaz (palabras citadas por H. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France,* París, 1914, p. 289, nota 1):

> *Il n'est plus du devoir d'un honnête homme de savoir le grec et le latin, que le suisse ou le bas-breton, ni l'histoire de l'empire germano-romanique, que celle du plus petit estat qui se trouve en Europe ... Savoir le latin, est-ce donc en savoir plus que la fille de Cicéron su sortir de nourrice?*

Todos los lectores de Housman deben haber sentido que faltaba algo en su actitud hacia el tema a que consagró su vida. Tal vez era humanidad. "Humanismus –ha dicho un erudito suizo– ist mehr als Wiederbelebung der Antike; Humanismus ist auch nicht die Beschäftigung mit der Antike an und für sich ... : sonst wären die Altertumswissenschaftler die grössten Humanisten, was durchaus nicht der Fall ist." (W. Rüegg, *Cicero und der Humanismus,* Zurich, 1946, p. 6.)

[55] A. S. F. Gow, *A. E. Housman: a sketch,* Nueva York, 1936, p. 43. El cuadro que se ve en la p. 90 del libro de Gow muestra que Housman prefería explicar en sus clases el libro IV.

mas). "Éste —dijo apresuradamente, casi como un hombre que traicionara un secreto— es para mí el poema más hermoso de la literatura antigua", y salió rápidamente del aula.[56]

Uno de los que presenciaron la escena dijo: "Temí que el pobre viejo se echara a llorar." Sí. En parte, a causa de aquella aguda sensibilidad que le hacía tan incómodo recordar siquiera ciertos pasajes poéticos mientras se afeitaba, porque la piel se le erizaba y embotaba el filo de la navaja; pero en parte también a causa de una sensación de molestia al ver que había permitido que escapara la emoción personal e invadiera algo que, según sus principios, no debía ser sino un campo objetivo de pensamiento, estéril como hielo, brillante como una mesa de operaciones.

Esta creencia de que el estudio y la enseñanza de las literaturas clásicas tenían que ser pura y científicamente objetivos ha echado a perder a muchos maestros y a muchos, muchísimos buenos discípulos. A ella se debió en gran parte el retroceso del interés público por los clásicos durante la segunda mitad del siglo XIX. Dicho en términos más amplios, significa que los eruditos clásicos se sienten más obligados a agrandar sus conocimientos que a diseminarlos. La grieta entre el erudito y el público, sobre la cual, durante el Renacimiento y durante la era revolucionaria, tendió un puente el constante interflujo de enseñanza, de indagación, propaganda, imitación, traducción y emulación, se ha ensanchado ahora hasta convertirse en un abismo.

En una parte anterior de este capítulo estudiábamos algunas de las traducciones de poesía clásica hechas durante los últimos cien años, y observábamos que eran, en conjunto, poco satisfactorias. Este hecho es una señal más de la falta de comunicación entre los eruditos y el público. Pocos eruditos creen que valga la pena traducir los libros que leen: y, si los traducen, lo más seguro es que elijan un estilo lastimosamente pasado de moda, que, en vez de interesar y estimular a un lector que no conoce a los clásicos, lo ahuyenta. Y los no especialistas que desean ejercitar su mano en la traducción y adaptación de los clásicos suelen encontrarse con que la obra de los especialistas ha levantado un impenetrable seto de espinas en torno a la belleza que están buscando.

La composición misma de los libros eruditos sobre temas clásicos es raras veces buena, y a veces es deliberadamente repul-

[56] De una carta de Mrs. T. W. Pym, citada por Grant Richards, *Housman 1897-1936,* Londres, 1942, p. 289.

siva. En esto son los alemanes quienes más cargan con la culpa. Siempre les ha resultado dificultoso escribir buena prosa; en nombre de la ciencia, han cultivado la dificultad y la falta de gracia. Del mismo Mommsen se cuenta que dijo: "A pesar de su hermoso estilo, Renan es un verdadero sabio."[57] Un buen ejemplo de esto nos lo da la inmensa enciclopedia alemana de conocimientos clásicos, la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de Pauly-Wissowa-Kroll. Contiene una monumental cantidad de valiosos datos, exhaustiva y cuidadosamente analizados. Pero es, aun para los eruditos, penosa de leer. Las frases están atestadas de paréntesis y citas y referencias cruzadas, la lengua es pesada y técnica, y hasta el formato, con su apretada tipografía a doble columna, es repelente. Yo nunca la utilizo sin pensar en aquel diccionario clásico de Lemprière, en un solo volumen, muchísimo menos erudito y muchísimo mejor escrito, que, en sus últimos años, fué la lectura predilecta de John Keats.

Hasta la presentación de la mayoría de los libros clásicos es desagradable. La imprescindible biblioteca Teubner, que contiene prácticamente todas las obras griegas y latinas, con prefacios en latín y una lista de variantes de los manuscritos y de conjeturas, es horrenda. Los textos clásicos de Oxford y la colección Budé son mejores, pero es muy difícil que seduzcan al lector. ¿Por qué será que podemos comprar ediciones de Donne o de Goethe cuyo manejo es una delicia, y no es posible dar con un Juvenal o un Eurípides que no parezca un texto de medicina?[58]

El falso paralelo con la ciencia causó muchos otros errores y exageraciones en el estudio de los clásicos. Uno muy extraño fué el hábito de la *Quellenforschung*, la indagación de las fuentes,

[57] Citado por Ch. Seignobos en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville, vol. VIII, p. 259. El propio Renan afirmaba (*Essais de morale et de critique*, 2ª ed., 1860, p. 131): "L'histoire ... est un art autant qu'une science ..., et il n'y a pas d'exagération à dire qu'une phrase mal agencée correspond toujours à une pensée inexacte." Cf. E. Neff, *The poetry of history*, Nueva York, 1947, p. 162. Sobre el asunto de todo este capítulo es de mucho interés el cap. VI de ese libro de Neff.

[58] Después de escrito este pasaje tuve la fortuna de encontrar el mismo pensamiento expresado por un ilustre erudito que es a la vez un crítico de gran sensibilidad y un admirable escritor. El Dr. Gilbert Norwood, de Toronto, dice en su *Pindar*, Berkeley, Cal., 1946 (*Sather Classical Lectures*, 1945), p. 7:

We should hope ... for a seemly elegance in our editions and resent it as an outrage if we open a copy of Theocritus only to find a horrible apparatus criticus *lurking at the botton of the page like some open sewer at the end of a gracious promenade.*

que empezó como una investigación legítima de los materiales utilizados por un poeta, historiador o filósofo, y que luego fué empujada hasta el absurdo punto de dar por sentado que todo cuando hay en un poema, aunque este poema sea la *Eneida,* se deriva necesariamente de escritores más antiguos. Un típico postulado científico es que todo puede explicarse por síntesis, pero esto pasa en silencio el primordial hecho artístico de la creación.[59]

La actitud científica y la expansión de los conocimientos han sido responsables asimismo de la fragmentación de los estudios clásicos. Desde hace varias décadas, la mayoría de los eruditos han preferido escribir pequeños estudios sobre autores diversos, sobre aspectos especiales de ciertos autores, sobre angostas zonas de historia social y literaria, sobre temas oscuros, periféricos e inexplorados. Y entre tanto mucho queda por hacer sobre los grandes temas centrales. Está muy difundida la creencia de que lo que mueve a un erudito a decidirse por un tema determinado es que lo ve seguro porque poquísimas personas saben algo acerca de él. Y esta creencia no carece de fundamento. En Alemania se inventó la costumbre de conferir el grado de doctor únicamente a los estudiantes que hubiesen llevado a cabo una "investigación original". A causa de la estrecha relación que hubo entre las universidades norteamericanas y las alemanas en la segunda mitad del siglo XIX, este hábito se difundió en los Estados Unidos, donde ahora, mal dirigido, hace verdaderos estragos. Centenares de candidatos al doctorado en filosofía y letras escriben cada año tesis sobre asuntos que muchas veces no interesan a nadie, ni siquiera a sus propios autores, y que éstos rara vez reexploran a la luz de sus conocimientos ulteriores, más

[59] Housman lanzó una memorable pulla contra esta manía en el prefacio (p. XXVIII) de su edición de Juvenal:

> *The truth is, and the reader has discovered it by this time if he did not know it before hand, that I have no inkling of* Ueberlieferungsgeschichte. *And to the sister science of* Quellenforschung *I am equally a stranger: I cannot assure you, as some other writer will assure you before long, that the satires of Juvenal are all copied from the satires of Turnus. It is a sad fate to be devoid of faculties which cause so much elation to their owners; but I cheer myself by reflecting how large a number of human beings are more fortunate than I. It seems indeed as if a capacity for these two lines of fiction had been bestowed by heaven, as a sort of consolation-prize, upon those who have no capacity for anything else.*

(El Turno de que habla Housman fué un satírico de quien no se sabe sino que escribió mucho tiempo antes de Juvenal, pero cuya obra ha desaparecido casi por completo.)

maduros. La justificación que se suele dar para esta práctica es que cada una de las tesis es como un ladrillo suelto que contribuye a levantar el gran edificio de la erudición. La imagen es justa considerada en sí misma; pero el terreno se está llenando cada vez más de estorbos, de montones regados de ladrillos que se manufacturan y se acomodan por ahí a la buena de Dios, sin otro plan que el de cubrir con ellos cada pulgada de terreno disponible. A medida que se van acumulando, la tarea de la erudición, lejos de facilitarse, se hace más ardua. Y mientras tanto, los que miran desde fuera no ven que se levante ninguna catedral, y muy pocos constructores han aparecido. Pues la fábrica de ladrillos no produce arquitectos.

Así, pues, el pecado fundamental de la erudición clásica en nuestros días es que ha cultivado la investigación más que la interpretación, que se ha interesado más en el acopio que en la diseminación de los conocimientos, que ha negado o desdeñado la importancia de su tarea en el mundo contemporáneo, y que ha estimulado ese mismo público menosprecio de que ahora se queja. El erudito tiene para con la sociedad una responsabilidad que es mucho más grande que la del trabajador y que la del hombre de negocios. Su primera obligación es conocer la verdad, y la segunda es hacer que la verdad sea conocida. Pues la erudición clásica es uno de los principales conductos por los cuales la influencia excepcionalmente preciosa de la cultura de Grecia y Roma, viva y fértil aún, incalculablemente estimuladora aún, puede comunicarse al mundo moderno, al mundo a quien ella ha salvado, no una, sino dos y tres y muchas veces, de los repetidos embates del materialismo y la barbarie.

XXII

LOS POETAS SIMBOLISTAS Y JAMES JOYCE

Hay un importante grupo de poetas modernos a quienes se puede llamar simbolistas.[1] Creen estos poetas que los acontecimientos dispersos y las personas individuales son cosas mezquinas, transitorias y sin importancia;[2] que no pueden convertirse en temas dignos del arte a no ser que se les muestre como símbolos de verdades eternas. Esto, en sí mismo, es una idea griega. Platón enseñaba que cada cosa del mundo es simplemente una pobre copia de su modelo perfecto en el cielo, y que sólo pueden comprender las cosas de la tierra aquellos que conozcan su paradigma celeste.[3] Platón se refería a los filósofos. Los simbolistas, en cambio, dicen que sólo los artistas de imaginación pueden ver esos secretos significados en las cosas diarias y triviales. Sin duda es un concepto propio: no son platónicos conscientes. No obstante, muchos de los más memorables símbolos que integran su visión provienen del rico mundo imaginativo del mito griego.

Los simbolistas no han escrito mucho, pero sus libros han tenido enorme influencia. Muchos poetas contemporáneos están ahora consagrados a intensificar y perfeccionar sus descubrimientos. Sus corifeos, y sus más notables obras inspiradas en la leyenda griega, son:

[1] El término "simbolistas" (como el término "parnasianos") se ha aplicado a una escuela relativamente pequeña de escritores franceses, cuya "conclusión y corona" es Mallarmé (según palabras de C. M. Bowra, *The heritage of symbolism,* Londres, 1943, p. 1); pero es muy difícil afirmar que, en poemas como *The waste land* y *Ash Wednesday* de Eliot, no desempeñan los símbolos un papel de la misma importancia que en la poesía de Baudelaire. Los poetas modernos a quienes —de acuerdo con esta amplia definición— se puede llamar simbolistas son mucho más numerosos que los cuatro de que se habla en este capítulo, pero no es posible estudiar a todos. Algunos de ellos hacen poco o ningún caso del simbolismo clásico: Yeats, por ejemplo, siente las imágenes célticas mucho más hondamente, y sus referencias a Helena y a Bizancio son decorativas, pero superficiales.

[2] Decía Valéry que por eso nunca escribía novelas: no podía hacerse el ánimo a escribir "La condesa salió a las cinco en punto".

[3] Goethe repitió esta idea al final del *Fausto II:*

Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichniss . . .

si bien su idea de la relación entre símbolo y verdad dista mucho de la de Platón.

Stéphane Mallarmé (1842-1898):
Herodías (1869)
La siesta de un fauno (1876);

su amigo Paul-Ambroise Valéry (1871-1945):
La joven Parca (1917)
Fragmentos de "Narciso" (1922)
La pitia (1922);

Ezra Pound (nacido en 1885):
Personae de Ezra Pound (1917)
Cantos (1933-1947);

su amigo T. S. Eliot (nacido en 1888):
Prufrock y otras observaciones (1917)
Ara Vos Prec (1920)
La tierra yerma (1922)
Sweeney Agonista (1932).

Junto con estos poetas podemos considerar a un escritor en prosa. Su estilo y sus propósitos difieren de los de ellos en muchos respectos, pero está vinculado con ellos por su empleo de la mitología griega, y porque son análogas varias otras técnicas y actitudes importantes. Nos referimos a

James Joyce (1882-1941):
El artista adolescente (1916)
Ulises (1922).

La influencia de la cultura griega y romana sobre los poetas simbolistas se suele pasar por alto porque el método de estos escritores no se parece al de los autores clásicos. Dejan mucho campo a la imaginación. Pero ¿acaso los poetas griegos no dejan también mucho campo a la imaginación? Sí, pero los griegos enuncian las cosas esenciales, y dejan que el oyente supla los detalles. Los poetas simbolistas no enuncian las cosas esenciales. En vez de eso, describen los detalles que, aunque no fundamentales, son tan vívidos que cautivan el espíritu.

Tal es la técnica de Debussy y Ravel en la música, de Monet y Whistler en la pintura. Estos artistas dejan lo más posible a la imaginación del oyente o espectador, que de este modo se convierte a su vez en artista, pues tiene que contribuir a crear el poema, la impresión musical o el cuadro que se le dan como en bosquejo. Los artistas y escritores impresionistas tienen esa intención. Creen que la mayor parte de los hombres son inhábiles o reacios a contribuir con algún esfuerzo para la aprecia-

ción de la belleza. Creen también —y otra vez los reconocería aquí Platón como discípulos— que las verdades y bellezas más importantes son demasiado sublimes o demasiado frágiles para que se las pueda describir. Pero sostienen —y en esto se alejan de los griegos— que las verdades esenciales no pueden ser alcanzadas y poseídas por el pensamiento sistemático. Por el contrario, piensan que, así como la mejor manera de ver una estrella borrosa es mirar a un lado de ella, así la mejor manera de comprender una idea hermosa o profunda es captar un detalle que, aunque aparentemente periférico y aun impertinente, lleva sin embargo nuestro espíritu, de manera inevitable, hasta el luminoso centro. Este concepto es chino y japonés, y se difundió en nuestro mundo a causa de la admiración cada vez mayor por el arte del remoto Oriente en las últimas décadas del siglo XIX. Whistler, que era amigo íntimo de Mallarmé, coleccionó pinturas japonesas y emuló el carácter inasible y huidizo del arte oriental; entre los mejores poemas de Ezra Pound se cuentan varias traducciones de primitivos poemas líricos chinos; y Mallarmé, en uno de los más decisivos manifiestos de sus ideales,[4] afirma:

> Quiero olvidar el arte voraz de una nación
> cruel . . .
> e imitar la finura y limpidez del chino,

trazando, sobre frágil porcelana, unas cuantas pinceladas que simplemente evoquen el anochecer, la luna en cuarto creciente, y un lago que mire a lo alto como una pupila azulada. Los versos cuidadosamente irregulares y las alusiones crípticas de Eliot y Pound, el pensamiento destilado y comprimido de Valéry, las fantasías de Mallarmé, evasivas como sueños, todo ello es producto de la agudizada sensibilidad y sutil conciencia psicológica que son características de muchos poetas modernos. Son también un deliberado apartamiento de lo importuno, de lo ripioso, de lo vulgar, una huída hacia lo personal y lo remoto, hacia la dificultad del ideal. Esta reacción es un hecho de gran importancia para la función social de la literatura moderna. Por su inspiración, es en gran medida algo oriental. Ciertamente, en el sentido central, no es un producto clásico.

[4] Mallarmé, *Las d'amer repos:*
Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
cruel, et . . .
imiter le Chinois, au cœur limpide et fin.

Tampoco son clásicos estos poetas por su forma ni por su lógica. No es que sus obras sean vagas. Son lo bastante precisas en la descripción de los detalles particulares que el lector tiene que observar. Mallarmé nos dice cuántas cañas quiere pintar junto al lago. Pound presenta transcripciones fonéticas de dialectos norteamericanos e ingleses en sus *Cantos*. (También Joyce es escrupulosamente exacto cuando traslada al papel todos los ruidos que se oyen en una cantina, cada anuncio que se ve a la pasada en un escaparate.) Pero lo que ellos enuncian es el detalle. El pensamiento central, y la articulación del detalle con el pensamiento central, se dejan para que el lector los lleve a cabo. Y las transiciones de una impresión a otra se hacen con la desconcertante rapidez e irregularidad de un sueño, de modo que los detalles mismos parecen huidizos, evanescentes. La trabazón lógica de esas obras es, pues, sumamente oscura, y a veces está conformada no tanto por las leyes del pensamiento cuanto por cierta emoción particular del poeta. Decir que estos autores carecen del sentido clásico de la forma no significa que no empleen esquemas externos creados por los griegos. (De hecho, los usan a veces.) Lo que quiere decir es que huyen de la simetría, de la continuidad, de la transparencia, de la harmonía y la lógica en favor de transiciones abruptas, imprevisibles, arbitrarias en apariencia (no sólo entre secciones de un pasaje, sino también entre oraciones y frases), esquema general que se asemeja a un monólogo impremeditado o a una charla fortuita más bien que a una progresión regular de ideas bien equilibradas, y que parece un deliberado ocultamiento o escamoteo de la subestructura intelectual del conjunto.

Si miramos uno de los cuadros de Monet, veremos ante todo una masa de colores deliciosos. Si fijamos la mirada, esta masa se estructura en un múltiple juego de luces sobre la fachada de un edificio ... ¿o es un bosque? ¿o una nube? No, es una gran iglesia. Es una catedral. Un paso más cerca. No hay nada ahora, excepto unos borrones de azul y oro y un rosa opalescente. Retrocedamos un paso y miremos de nuevo. Es la fachada principal de la catedral de Ruán, con las dos torres que la coronan. Un cuadro impresionista como éste es más claro que la poesía impresionista, porque está ligado con una escena reconocible, con una estructura no dictada por la fantasía del pintor, sino impuesta sobre él. Y sin embargo, en la catedral de Monet, lo que vemos es la luz del sol. La arquitectura es sólo una disposición de planos sobre los cuales reacciona la luz; y las masas de cantera que se levantan formando arcos y columnas, la forma

precisa de los relieves y la disposición de las esculturas, la compleja trabazón de peso, impulso y masa dentro de la estructura, todo ello está fundido en un arcoiris.

Todos estos escritores se han esforzado por emplear paradigmas clásicos, como si sintieran la necesidad de alguna forma que los guiase. Pero los resultados han sido casi siempre descarriados o fragmentarios. Eliot, por ejemplo, ha publicado unos "fragmentos de un melodrama aristofánico", bautizado con el título tragicómico de *Sweeney Agonista*. Se proponía desarrollar, a lo que parece, el contraste entre la vileza de nuestros días y la nobleza del pasado clásico, creando una tragedia burlesca cuyos personajes representan la peor especie de vulgaridad norteamericana e inglesa, como Sweeney y Doris; su diálogo es la estrepitosa y hueca palabrería de cabarets y tertulias (intensificada de vez en cuando por una expresión de espantosa brutalidad), sus interludios líricos una serie de coros de jazz pesadillesco, pero su forma la del más puro y simétrico clasicismo. Sin embargo, nunca ha llegado a concluirlo. En *Herodías,* creó Mallarmé tres fragmentos de un drama griego en miniatura, pero tampoco pudo terminarlo. Los *Fragmentos de "Narciso"* de Valéry son también incompletos por su forma, aunque no por su idea.

El *Ulises* de Joyce muestra con particular claridad cómo estos escritores, a pesar del deseo de libertad que los anima, se encuentran sin embargo obligados a adoptar alguna forma sugerida desde fuera, la cual es a menudo de origen clásico. Para contener la enorme descarga de reminiscencias y descripciones que Joyce deseaba utilizar en su evocación de la vida de Dublín, tenía que encontrar algún molde vasto y sólido. De no haberlo tenido, todo ese material podría haber resultado tan amorfo como su último capítulo, el soporífero monólogo interior de la Señora Bloom, esa sola oración que abarca cuarenta páginas, o como su sucesor, *El despertar de Finnegan,* que es una nebulosa de partículas oníricas reunidas tan sólo por el magnetismo de la asociación. Por eso se decidió a modelar su obra sobre la *Odisea* de Homero, a la cual añadió las unidades de tiempo y lugar. La intriga principal se parece a la de la *Odisea:* un hombre errabundo, de edad madura, lleno de astucias, avanza por entre pruebas y tentaciones hacia su hogar, su mujer y su hijo, mientras un joven se arroja al viaje de la vida, que lo acrisola y lo educa a medida que se abre paso para llegar hasta su padre perdido. La culminación es la escena en que, después de vagar largamente cada uno por su lado, los dos acaban por encon-

trarse. El judío errante, Bloom, salva al estudiante Stephen Dedalus de una camorra de borrachos a la cual lo han llevado sus neurasténicos recuerdos del momento en que se negó a adorar a Dios junto al lecho de muerte de su madre; los dos van al hogar, que es la casa de Bloom. La familia de Stephen no le ha dado un hogar, la mujer de Bloom es infiel, y su hijito ha muerto. Ahora el padre desolado ha encontrado al hijo huérfano.

Pero muchos lectores podrían leer íntegramente el *Ulises* sin darse cuenta de que está moldeado sobre la *Odisea*. El manuscrito original tiene citas de Homero como epígrafes de los capítulos; pero Joyce las suprimió al publicarlo.[5] El título *Ulises*[6] es una pista; pero está oscurecida por el pseudónimo de Joyce. Da a su yo juvenil el nombre de Dedalus; y no hay tradición alguna en que aparezca vinculado Ulises con el artífice Dédalo. Pero ni siquiera el lector que haya visto una analogía general con la *Odisea* será capaz de observar que cada capítulo de *Ulises*, casi todos los personajes que aparecen por más de un momento, y muchas de las cosas inanimadas que éstos emplean, llevan un propósito artístico: el de ser paralelos de los elementos de la *Odisea*. Por ejemplo, reaparecen en el *Ulises* las cuatro mujeres que encuentran Odiseo en sus peregrinaciones. La misteriosa ninfa Calipso es la mecanógrafa Clifford, que escribe cartas a Bloom pero permanece invisible; la joven princesa Nausícaa es la adolescente Gerty MacDowell, que inspira a Bloom lascivos pensamientos en la playa; Circe, que transforma a los hombres en bestias, es la dueña del burdel donde Bloom se encuentra con Dedalus; y la fiel esposa Penélope es la infiel esposa Molly. La Caverna de los Vientos está representada en la redacción de un período dublinense; el gigante Polifemo es un irlandés perverso y violento; el tizón ardiente de Odiseo es el cigarro de Bloom; etcétera. La mayor parte de estos paralelos son demasiado oscuros para que se les pueda reconocer sin la obra de los escoliastas que conocieron a Joyce y recibieron seguramente las pistas de sus propios labios.[7] Muchos de esos paralelos están tan

[5] H. Levin, *James Joyce*, Norfolk, Conn., 1941, p. 76.

[6] *Ulysses* es una forma latinizada, o italianizada, del nombre del héroe griego Odiseo. Como Tennyson, Joyce la empleó por estar más completamente aclimatada en inglés: del mismo modo prefirió Dedalus a Daedalus o al original Dáidalos.

[7] En particular, Stuart Gilbert, a cuyo *James Joyce's "Ulysses"* (Nueva York, 1931) debo las identificaciones del texto. En el prefacio dice Gilbert que Joyce "never gives lectures or interviews, never employs any of the devices by which certain modern writers are enabled 'to explain themselves' to the public". Pero a continuación reconoce lo mucho que debe a Joyce, "to whose

fuera de propósito, que resultan ininteligibles. Por ejemplo, el astuto héroe Odiseo rescató a sus compañeros de las garras de Polifemo embriagando primero al gigante y quemándole después su único ojo con un leño aguzado y calentado al rojo vivo. El cigarro de Bloom no desempeña ese papel en la trama, y la correspondencia de los dos palos ardientes constituye, por consiguiente, una elaboración supererogatoria.

El paralelismo entre ciertos detalles del *Ulises* y la *Odisea* es apretado, pero, desde el punto de vista artístico, inconducente. Lo que Joyce quería de la epopeya homérica era su plan estructural; pero lo único que logró tomar fueron las líneas más descarnadas de la armazón. La intriga de la *Odisea* es algo que han admirado, y con sobrada razón, casi todos sus lectores. Con estupenda habilidad y sin embargo con aparente falta de esfuerzo resuelve Homero múltiples problemas: llevar a Odiseo y a su hijo Telémaco cada vez más cerca uno de otro en su búsqueda, sin dejar que se junten hasta el momento preciso, antes del clímax; contar todas las aventuras anteriores de los largos viajes de Odiseo para ir preparando la escena final, la hazaña que cumple el héroe sin ayuda de nadie; mantener y aumentar la incertidumbre de episodio en episodio; encontrar un desenlace final satisfactorio, y concentrar la atención del lector sobre las principales figuras a lo largo de todo el poema. Pero Joyce reacomoda los incidentes de la epopeya en dieciocho secciones cuya armazón es muchísimo más suelta, y la mayor parte de las cuales están unidas solamente por el más flaco de los vínculos, la coincidencia. Durante páginas y páginas relata acontecimientos cuya única razón de ser es que sucedieron el 16 de junio de 1904. De no ser por su afán de obedecer la unidad de tiempo, podría ha-

---

assistance and encouragement this work owes whatever of merit it may possess", y evidentemente entre sus méritos está el de permitir a Joyce "explicarse" ante el público. Su obra contiene gran número de informes que difícilmente podían provenir de una fuente que no sea la explicación detallada de Joyce: títulos de oscuros libros, paralelos intrincados y recónditos, etc. (Fué probablemente el propio Joyce quien abrazó la teoría de Victor Bérard sobre la *Odisea,* en la cual se basa gran parte de la exposición de Gilbert.) Todo esto tiene su valor; pero lo malo del libro de Gilbert es que deja mucho sin explicar y casi todo sin criticar. Se cuenta que Joyce decía que lo que pedía de su lector era consagrar una vida a la lectura de los libros de Joyce. Seguramente se representaba a sí mismo como un moderno Tomás de Aquino, y a Gilbert como el primer comentador de su *Summa Dublinensis.* Hay buenas críticas de su técnica, y estudios de su ambiente, por S. F. Damon, "The Odyssey in Dublin", en *Hound and Horn,* vol. III, 1929, pp. 7-44, y por Edmund Wilson, *Axel's Castle,* Nueva York y Londres, 1931, pp. 211 *ss.*

ber relatado todo lo que sucedió también el día 15, y hacer el libro el doble de largo. La misma crítica se aplica a la intriga y a la manera de tratar a los personajes. La *Odisea* es la historia de una búsqueda: padre e hijo se buscan uno a otro (aunque en realidad Odiseo no busca a Telémaco, sino que trata de volver a su casa y a los brazos de su mujer). El *Ulises* no es la historia de una búsqueda. Bloom y Dedalus vagan simplemente por las calles de Dublín, sin que los guíe ningún propósito definido. No se conocen uno a otro, y pertenecen a mundos diferentes. Cuando se encuentran, Dedalus está demasiado borracho para comprender lo que ha sucedido; él, no Ulises-Bloom, es quien ocupa el centro de la atención en todo el libro; y es imposible que su asociación casual alcance a tomar las proporciones de una verdadera relación de hijo a padre. Así, el clímax del libro consiste en que Dedalus rechaza a su verdadera madre y es encontrado por un falso padre. A esta difusa e inconcluyente línea del relato hay que achacar, en gran medida, la decepción que el *Ulises* produce en sus lectores. Por lo demás, se puede reprochar a Joyce su falta de criterio selectivo. El libro comienza centrando la atención en el "majestuoso, rollizo Buck Mulligan", a quien se pierde de vista después de unos pocos capítulos;[8] continúa con una serie de descripciones, brillantemente vívidas, de personas y cosas sin importancia; y luego, después de un capítulo imposible de leer, en forma de preguntas y respuestas, con lo cual se trata de representar el enfocamiento gradual de la mente después de unos momentos de borrachera, termina con un enorme y trivial monólogo de la señora Bloom, la cual nunca ha aparecido, y es casi tan desconocida para nosotros como para Dedalus.

Joyce y los poetas simbolistas son, pues, demasiado sensitivos o demasiado voluntariosos para aceptar la disciplina creadora de las formas clásicas. Pero admiran y emplean las creaciones de la mitología clásica. Los mitos griegos desempeñan un papel más importante en el simbolismo de estos poetas que ningún otro material (excepto las imágenes de la naturaleza), y su fuerza es tanto más grande cuanto que son, aunque no infantiles, aparentemente irracionales.

En primer lugar, todos ellos emplean figuras míticas griegas para simbolizar ciertas actividades espirituales: para hacerlas permanentemente inteligibles y sin embargo vívidamente reales,

[8] Como caricatura que es de O. St. J. Gogarty, personaje que evidentemente lo irritó y estimuló en su juventud, Mulligan era importante para Joyce, pero no lo es para sus lectores.

tanto más reales cuanto que están distantes del Aquí y del Ahora vulgares, violentos, accidentales y transitorios. Mallarmé estaba convencido —y quizá los otros compartían más o menos esa convicción— de que sólo el ideal es valioso, y de que el ideal es vida purificada de sus atributos no esenciales por el arte, o por la muerte. (Las primeras palabras de su epitafio a Poe describen al poeta, ahora inmortal,

tal como en Sí mismo al fin la eternidad lo cambia.[9])

Así, pues, tomar una compleja emoción personal y encarnarla en una figura simbólica de la leyenda es inmortalizarla, convertirla en arte.

La más famosa de estas figuras simbólicas es el Fauno de *La siesta de un fauno* de Mallarmé. Mallarmé mismo llama égloga al poema, de modo que es uno de los últimos en la larga sucesión de poemas pastoriles que comienza con Teócrito.[10] Mitad sueño y mitad música, es el monólogo de un fauno mitad Calibán y mitad Ariel. Ha apresado a dos ninfas; ellas han huído; sueña en ellas, se pregunta si el breve abrazo incompleto era a su vez un sueño, sueños de apresar a otras... quizá a Venus misma... sacrilegio... Se duerme en el calor del mediodía, para soñar de nuevo. El Fauno simboliza los sueños eróticos del hombre, sueños que están compuestos no sólo de deseo animal, sino también de reverencia por la belleza frágil y delicada, y de aspiración hacia un ideal tanto más deseable cuanto que es huidizo o peligroso. El Fauno tiene cuernos, es peludo, capriforme por su lascivia; pero también es un músico y un poeta: un soñador. Sin los sueños, sus deseos serían simplemente bestiales; sin deseos, sus sueños serían vacíos. Mallarmé tuvo la buena fortuna de que su obra fuera traducida al idioma musical por Claude Debussy,[11] cuyo *Preludio a la siesta de un fauno* sigue el sueño

[9] Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poe:*

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.

[10] Algunos de los elementos pastoriles son tan antiguos como Teócrito. El escenario es siciliano; el fauno toca la siringa; puede aparecer Venus Ericina. Pero éste no es el poema bucólico de pastores y pastoras que sufren de amores: es algo más primitivo y más real, un sátiro que sueña en los senos de una ninfa. P. Martino, *Parnasse et symbolisme,* París, 1925, p. 122, dice que Mallarmé se inspiró en parte en un poema parnasiano *(Diane au bois,* de Théodore de Banville) y en parte en un cuadro del pintor rococó Boucher, *Pan et Syrinx.* Éste es otro interesante ejemplo del modo como la influencia clásica pasa de un artista a otro, tomando nuevas formas y produciendo nuevas transformaciones en la obra de cada nueva generación.

[11] Debussy escribió también acompañamientos musicales de gran belleza para

con la misma delicadeza, con la misma ternura con que la flauta del Fauno mismo evoca el contorno de una blanca espalda femenina.

La princesa Herodías, en la *Herodías* de Mallarmé, es la antítesis del Fauno. Joven, graciosa, virginal como la luna, es símbolo de la orgullosa y pura belleza que rechaza lejos de sí todo cuanto pueda violarla, desde el contacto de su anciana nodriza hasta la ferocidad de los leones, desde los perfumes en que se ahogaría su inmaculada cabellera hasta el pensamiento del amante a quien los perfumes podrían atraer. Ama "el horror de ser virgen" y defiende este horror a lo largo de un diálogo con su nodriza, que la mima y la lisonjea; sus palabras son de tonos tan agudos y metálicos como eran cálidos y almizclados los del Fauno. Y sin embargo Herodías protesta demasiado. Ella lo sabe. En sus últimas palabras acusa a sus labios de estar mintiendo, y entrevé su infancia, que es su doncellez, dislocándose como piedras frías y brillantes por entre las cuales se abalanzan los irresistibles tallos del crecimiento.[12]

Después de algunos experimentos y de un largo silencio, un admirador y discípulo de Mallarmé, Paul Valéry, terminó en 1917 un poema que combina muchos de los temas de la *Siesta de un fauno* y de *Herodías,* pero superando a estas dos obras en oscuridad.[13] Este poema es *La joven Parca,* monólogo de unos quinientos versos.[14] En él, la duda, la ignorancia y la apasionada excitación del discurso demuestran que el personaje que habla no es, o no es todavía, una de las tres Parcas, uno de los tres inexorables espíritus que en el mundo de la eternidad hilan, miden y cortan perennemente las hebras de la vida humana. Sin embargo, es un ser creado por la inspiración grecorromana,

---

tres poemas pastoriles tomados de las *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs (véase *supra,* pp. 248-249).

[12] En

les sanglots suprêmes et meurtris
d'une enfance sentant parmi les rêveries
se séparer enfin ses froides pierreries,

la palabra *pierreries* parece contener las dos imágenes: 'piedras preciosas' y 'piedras'.

[13] De hecho, la joven Parca es la misma princesa de Mallarmé, una noche después de la noche de *Hérodiade.*

[14] Véase un estudio y un comentario en C. M. Bowra, *The heritage of symbolism,* Londres, 1943, cap. II, especialmente las pp. 20-27, y en A. R. Chisholm, *An approach to M. Valéry's "Jeune Parque",* Melbourne, 1938. [Cf. también J. Duchesne-Guillemin, *Essai sur "La jeune Parque" de Paul Valéry,* París, 1948.]

que adora al sol y retrocede ante una serpiente a quien llama Tirso (el símbolo báquico de la pasión). El poema describe, en un flujo de iridiscentes metáforas mezcladas con algunas excentricidades de oropel,[15] la incertidumbre, la ansiedad, la desesperación, la excitación, el orgasmo y el remordimiento y la serena satisfacción que experimenta una joven, o espíritu, en una crisis de su vida. Pasa de una serie de estados de ánimo a otra, opuesta o enemiga: del sueño (el sueño en que hay una serpiente por la cual se siente "conocida aún más que herida") a la vigilia, de la calma al miedo, de la impasibilidad a la ternura, de la actividad irreflexiva al pensamiento, de la ignorancia al conocimiento de sí misma, de la sencillez a la complejidad, del invierno a la primavera, de la virginidad a sueños de amor y temores de maternidad, de la turbia noche (llena de reminiscencias de un día radioso y sin pensamientos) a una terrible aurora en que la tierra misma que pisa se mueve y amenaza con arrojarla al mar, para llegar, por último, al día, que es bienvenido y más rico. Simboliza no sólo el paso de una niña a la feminidad, sino las congojas del alma colocada ante la alternativa de examinarse a sí misma o vivir simplemente, la agonía recompensadora del ideal cuando se le obliga a hacerse parte de la realidad; y simboliza muchas otras cosas. Valéry combina estas tensiones en una figura viviente que, hablando en el momento de su más difícil elección, de su más decisivo cambio, es llamada con plena justeza una joven Parca.

En un monólogo interrumpido, intitulado *Fragmentos de "Narciso"*, poema mucho menos precioso por sus imágenes y más hábil por su música, Valéry emplea la figura de Narciso, que murió de amor por su propia belleza reflejada en una fuente del bosque, para simbolizar al ser que vive dichoso alejado de los demás, contemplando y adorando al "yo inagotable".[16] Cuando Narciso se inclina más y más abajo para besar su querida imagen, y cuando toca y rompe el líquido espejo y entra en los oscuros ojos que se acercan más y más a él, alcanza el supremo éxtasis de la anulación de sí mismo y de la absorción en sí mismo.

[15] Por ejemplo, *diamants extrêmes* (='estrellas lejanas') y *tonnantes toisons* (='árboles').

[16] Estos fragmentos son elaboración de un poema anterior de Valéry, *Narcisse parle,* y en ellos aparecen ciertos temas que evidentemente son amplificación y superación de *La jeune Parque.* Valéry trató de nuevo este mismo tema, subrayando más la idea de las ninfas tentadoras, en la *Cantate du Narcisse* (1938).

Gran parte de las imágenes de estos poemas son sexuales; y aunque los comentadores de Valéry y el propio Valéry suelen escribir como si su principal problema fuese el del espíritu dividido entre los mundos externo e interno de contemplación, su poesía expresa también un horror por el amor sexual considerado como fuerza que domina, desgasta y humilla al yo independiente. La joven Parca y Narciso prefieren satisfacciones más serenas. Narciso se abandona por completo a sí mismo. La Parca encuentra que su amor a sí misma despierta una serpiente oculta. Un tercer poema, *La pitia,* completa la trilogía.[17] Aquí Valéry presenta los horrores y agonías de una mujer dominada por una fuerza que late dentro de sí misma y que sin embargo no es ella misma, y los encarna en la figura de la pitonisa que sólo podía profetizar cuando estaba poseída por Apolo. Principalmente, el poema simboliza las congojas del artista que se ve forzado, a costa de su paz y de su independencia, a expresar las palabras dictadas por el espíritu creador; pero los matices sexuales que lo hacen complementario del *Narciso* son inequívocos, y aumentan su fuerza.

Joyce utilizó también figuras simbólicas y míticas para describirse como joven. Se dió el nombre de Stephen Dedalus: Stephen por haber recibido su educación universitaria en St. Stephen's Green, y Dedalus en recuerdo del inventor mítico.[18] Desterrado de Atenas, y obligado por el rey Minos a permanecer en la isla de Creta, Dédalo fabricó unas alas de cera y plumas, se enseñó a volar y enseñó a su hijo Ícaro, y ambos huyeron por los aires.[19] Joyce sentía muy profundamente ese mito. Las últimas palabras del diario con que termina el *Artista adolescente* son una invocación al "antiguo padre, antiguo artífice" para

[17] Véase un estudio más completo de *La pythie* en C. M. Bowra, *The heritage of symbolism, op. cit.*, pp. 39-44.

[18] Stephen (στέφανος) significa también 'corona', y sugiere la idea de 'mártir'. La primera versión de *A portrait of the artist as a young man* (escrita entre 1901 y 1902, publicada en 1944 con una introducción de T. Spencer) se llamaba incluso *Stephen Hero.* Aquí el pseudónimo se escribía "Daedalus". Sin duda Joyce lo alteró en el *Ulysses,* escribiendo "Dedalus", para hacerlo más parecido a apellidos irlandeses como Devlin y Delaney. Δαίδαλος significa 'Artífice consumado', 'Artista'; los lectores de Shelley conocen esta palabra bajo la forma del adjetivo *daedal.*

[19] Ícaro, hijo de Dédalo, voló demasiado alto, demasiado cerca del sol: sus alas se derritieron, y el joven cayó al mar. Gide interpreta este mito en su *Thésée* como símbolo del metafísico que se remonta a lo alto y llega tan cerca de las verdades últimas, que éstas lo ciegan y lo destruyen; y Goethe lo aplicó en el *Fausto* a la vida de Byron (véase *supra,* pp. 147 *ss.).* Si Joyce fué un hábil Dédalo en el *Ulysses,* acabó como Ícaro en *Finnegans wake.*

que le ayude a salir de Dublín y a lanzarse a lo desconocido, y su epígrafe es una cita de una de las versiones que hace Ovidio de esta leyenda.[20] Dédalo era el explorador de "artes ignotas" a quien él deseaba emular. El concebir su *Ulises* y su *Despertar de Finnegan* en Dublín era, para él, el equivalente de los inventos de Dédalo. Y no sólo por su novedad, sino también por su naturaleza, pues Dédalo no fué sólo el constructor del Laberinto, con el cual se pueden comparar los dos vastos libros de Joyce por su hermeticidad y complejidad, sino también el fabricador de alas con que escapar de una prisión en una isla. Las alas de Joyce fueron el talento que lo sacó de Dublín, y la imaginación que lo levantó, durante un tiempo cuando menos, por encima del sórdido mundo cotidiano.

Lo mismo que figuras míticas griegas, estos cinco escritores han utilizado relatos griegos. Mediante ellos interpretan importantes experiencias, creencias y aspiraciones espirituales. Éste es uno de los fines primordiales que se persiguen en la creación de los mitos. Los hombres son malos y las catástrofes naturales parecen acciones de un dios vengador: por eso el pueblo cuenta la historia del Diluvio, en Babilonia, en Judea y en Grecia. Se siente que la castidad aumenta la fuerza de un luchador: por eso los hombres hacen las leyendas de Sansón y de Galahad. Toda nación tiene esas historias, muchas de ellas tan necias, tan espantosas o desagradables, tan ininteligibles o tan obsesionantes como sueños, que es lo que son.[21] Los griegos fueron los creadores del más rico acervo de mitos claros, memorables y hermosos. Lejos de estar muertos, siguen todavía vivos y fértiles en nuestro espíritu.

Una de estas historias aparece ya en la *Odisea*. El héroe Odiseo se ve extraviado, lejos del camino de su patria, por mil tormentas y desastres. Siguiendo el consejo de la hechicera Circe, visita el mundo de los muertos para preguntar al vidente Tiresias cuál es el mejor camino para volver a su patria. Es una empresa formidable, pero el astuto y resuelto Odiseo no se arredra ante ella. Realiza los ritos que debe realizar, interroga al

[20] Ovidio, *Metamorfosis,* VIII, 183-235 (cf. *Ars amatoria,* II, 21-96). Joyce cita el verso 188:

dixit, et ignotas animum dimittit in artes

("dijo, y volvió su espíritu a artes ignotas"). En el texto de Joyce se remite al verso 18, por errata de imprenta.

[21] Este particular se estudia también *infra*, p. 336.

espíritu a quien tiene que interrogar, cumple sus deberes para con su madre y sus amigos, y después de la aparición de varios grandes personajes del pasado, se aleja discretamente.[22]

Otros héroes griegos visitaron el mundo de los muertos, Héracles y Teseo por la fuerza, Orfeo por su arte; pero no sobrevive ningún gran poema sobre sus aventuras, aunque la leyenda de Orfeo ha venido a ser parte de la literatura universal. Entre los latinos, Virgilio tomó el mito y le dió un sentido más hondo. Su héroe Eneas, desterrado y sin patria, visita el mundo inferior, guiado por la inmortal Sibila, y llevando como símbolo de inmortalidad la rama de oro.[23] Se encuentra allí con su padre muerto, que le dice cómo ha de llegar a Italia para fundar su futura patria, y le muestra un limbo de héroes aún no nacidos, una procesión en que pasan con toda majestad ante sus ojos los poderosos romanos que habrán de ser sus herederos, en una Roma todavía no fundada.

Evidentemente, el mito significa muchas cosas; pero uno de sus principales significados es que el valiente ha de conquistar la muerte, o atravesar el infierno, antes de encontrar su patria. En la Iglesia cristiana primitiva y medieval se decía que Cristo mismo había pasado tres días en los infiernos después de su crucifixión y antes de su resurrección, y que allí ejerció su potencia divina liberando a algunos de los cautivos y triunfando de los demonios. No hay mención de tal cosa en los evangelios: no es elemento de la historia original de Jesús, sino una adaptación de la leyenda del afortunado viaje del héroe a través del mundo de la muerte. Más tarde otro gran poeta adoptó el tema. Desterrado por siempre de su patria, errabundo como Odiseo y como

[22] *Odisea,* libro XI. Hay una leyenda babilónica todavía más antigua, en que un héroe pasa por encima de las aguas de la muerte y habla con los muertos; pero esto estuvo perdido para la literatura hasta el descubrimiento de la epopeya de *Gilgamesh* en el siglo XIX.

[23] El viaje de Eneas a través del Infierno es el tema del libro VI de la *Eneida.* Es posible que la rama dorada sea un mito céltico. Eduard Norden conviene en que Virgilio fué el primero que lo introdujo en la literatura (*Aeneis Buch VI erklärt von Eduard Norden,* 2ª ed., Berlín, 1916, p. 173), y sugiere que lo tomó de ciertos misterios cuyos iniciados llevaban ramas en la mano. Pero la rama dorada no es una rama cualquiera. Tiene que ver con el muérdago, que florece en invierno cuando las demás plantas son presa de la muerte (símbolo, por eso, de la vida en la muerte) y que estaba consagrado a las divinidades druídicas Repetidas veces se han adivinado elementos célticos en la poesía de Virgilio, nacido en la Italia septentrional. Al poner al gran libro en que da nueva vida a la religión sepultada de nuestros antepasados el nombre de *La rama dorada,* Sir George James Frazer rinde un testimonio de la fertilidad de la leyenda.

Eneas entre hombres y países extraños, Dante escribió un poema en que él mismo, guiado por Virgilio, recorre el infierno para llegar a través de él a su patria del cielo, donde, como Penélope a Odiseo, lo espera Beatriz, la amada a quien ha perdido.

Uno de los simbolistas modernos ha empleado este mito en su poesía. El más extenso de los poemas de Ezra Pound lleva el título provisional de *Cantos,* con el cual rinde un homenaje a Dante. Comienza con una versión vigorosa y en parte ininteligible del relato homérico de la visita de Odiseo al infierno,[24] y prosigue con varias escenas en que Pound presenta a las figuras que odia, como capitalistas, tratantes de guerra y periodistas, en obscenos y asquerosos infiernos dantescos. Yeats afirmaba que el otro motivo de los *Cantos* era la transformación, y que Pound se había inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio;[25] pero yo no acierto a ver muchos rastros de esta influencia en el poema, excepto unas pocas referencias a fábulas ovidianas.

El *Ulises* de Joyce es la siguiente gran aplicación de la leyenda. Pero Joyce hace de la visita al infierno algo relativamente sin importancia. Según su escoliasta,[26] las exequias de Paddy Dignam en el cementerio plagado de ratas son el paralelo de la visita de Odiseo al mundo de los muertos. Del aquelarre del fin de la sección 2, del sueño de borrachera en que Dedalus pasa de noche por la ciudad, y que da a todos sus lectores la impresión de estar asediado por diablos más mezquinos pero no menos perversos que los de Dante, se dice que corresponde a la visita de Odiseo a Circe.[27] A pesar de esa versión oficial, nos parece que en este capítulo Joyce describe en realidad el infierno, ese infierno que había entrevisto en el *Artista adolescente,*[28] el infierno cuyos círculos descendentes son la pobreza, la ebriedad y la lascivia.

Casi todos los artistas han acudido a la mitología para ennoblecer la vida contemporánea. A Luis XIV lo retrataban sus pintores de cámara entre los dioses del Olimpo. Bajo los rascacielos más altos del mundo, el genio inventivo norteamericano y

[24] En vez de acudir a Homero, Pound tomó su texto, según parece, de la traducción yuxtalinear latina hecha por un humanista del Renacimiento, Andreas Divus (Venecia, 1537; sobre esta traducción véase G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe,* Leipzig, 1912, p. 47), de modo que el relato está oscurecido por una doble capa de errores. Sin embargo, la elocuencia de Pound lo hace, aun así, digno de lectura.

[25] W. B. Yeats, *A packet for Ezra Pound,* Dublín, 1929, p. 2.

[26] S. Gilbert, *James Joyce's "Ulysses",* Nueva York, 1931, II, pp. 143 *ss.*

[27] S. Gilbert, *op. cit.,* II, pp. 293 *ss.*

[28] Joyce, *A portrait of the artist as a young man,* sección 3.

la titánica energía de los Estados Unidos están representados en las figuras de Prometeo y Atlante. Pero los simbolistas emplean a veces mitos griegos (esto es, los relatos, y no ya sólo las figuras) para degradar la vida, para mostrar, por contraste con el heroísmo o la belleza de la leyenda clásica, cuán sórdidos se han hecho los hombres y las mujeres de hoy. Éste es el principal objeto del paralelo épico en el *Ulises*. Contrasta el fuerte, noble y majestuoso pasado con el sucio, pobre y brutal presente, en que todo es porquería y humillación, hasta el amor sexual, hasta el valor del combate (Dedalus, indefenso, sufre bofetadas, y sólo por un pelo se salva de que lo apaleen), hasta la dignidad de la renunciación (cuando se le aparece el fantasma suplicante de su madre, Dedalus profiere la más cruda de las obscenidades). El *Ulises* no es una novela heroico-burlesca como *Tom Jones*, sino una novela antiheroica.[29] Nadie que lo haya leído puede dudar de su fuerza. Se le ha llamado una explosión en una cloaca. La crítica más común que se le hace es que su inmundicia es exagerada; pero pocos de los que lanzan esta crítica han pasado los veinte primeros años de su vida en una gran ciudad industrial. La verdad es, no que la inmundicia esté exagerada, sino que no está contrapesada por la alegría, el vigor, la innata salud de espíritu que son parte de la vida humana, hasta en un Dublín y hasta en los barrios más bajos; y que subestima la fuerza que tiene el azar para suministrar, aun en esos ambientes sórdidos, momentos de comicidad y pausas de belleza. Su modelo, la *Odisea*, está mejor equilibrado. La *Odisea* no es toda un relato heroico. En la época barroca se la despreciaba por su realismo vulgar.[30] Su héroe no lleva penacho de plumas ni un escudo con cuarteles de nobleza. Pierde su armadura, sus hombres, sus barcos y su tesoro, y es arrojado desnudo a una extraña isla donde las princesas lavan la ropa con sus propias manos. Cuando llega a su patria, tiene que vivir en una choza de porquerizo y lisonjear como un mendigo para poder acercarse a su casa. Nadie lo reconoce en su hogar, excepto su viejo perro, que lo saluda y muere de alegría entre sus piojos. ¿No es acaso la muerte de un perro sarnoso en un estercolero el colmo mismo de la inmundicia? No. El último gesto de Argo es un gesto de generosa y

[29] H. Levin, en la p. 71 de su *James Joyce*, Norfolk, Conn., 1941, dice: "Joyce shuns heroics. The relation of the *Odyssey* to *Ulysses* is that of parallels that never meet." Esto está por debajo de la verdad. Joyce no sólo evita lo heroico, sino que lo invierte, y los dos libros, en vez de ser paralelos que nunca se juntan, son líneas que avanzan en direcciones opuestas.

[30] Véase *supra*, vol. I, pp. 426 *ss.*

abnegada nobleza, y sigue siendo una figura heroica en nuestros corazones, mientras que el fantasma del hijo muerto de Bloom, con su uniforme de Eton adornado de botones de rubíes y diamantes y con su bastón de empuñadura de marfil, es deliberada y efectivamente barato, vulgar y repelente.[31]

De manera menos sórdida, más hermosa, pero no menos desoladora, T. S. Eliot ha empleado la leyenda griega para arrojar una luz límpida, pero implacablemente reveladora, sobre la mezquindad y villanía de la vida moderna. Los poetas del Renacimiento se servían del mito y de la historia grecorromana como de un noble trasfondo para dignificar las heroicas hazañas que describían.[32] Eliot hace lo contrario. Cuando el poeta del Renacimiento comparaba a su héroe con Héctor, lo hacía más valiente; cuando comparaba a su heroína con Helena, la hacía más hermosa. Pero cuando Eliot compara a Sweeney con Teseo —porque el uno abandona a su amiga ocasional, como el otro abandonó a su amante Ariadna—, lo que hace es mostrar cuán vil es la infidelidad moderna, porque el mundo que la tolera es innoble, perverso, reiterativo y complaciente, y porque hasta los que la cometen carecen de ese estilo que, en una era heroica, transmuta el crimen en tragedia.[33]

Sweeney es una de las figuras que T. S. Eliot ha creado para simbolizar ciertas tendencias que ve en nuestro mundo. Por su nombre, Sweeney podría ser descendiente de campesinos irlandeses inmigrados en los Estados Unidos; puede haberse cruzado con Eliot en alguna calle de Boston, donde sus congéneres arrebataron el poder de las enguantadas manos del difunto George Apley y otros "brahmines";[34] es un troglodita correoso, peludo y somatotónico, sin consideraciones para los sentimientos de los demás, con una decidida inclinación por las asocia-

[31] Joyce, *Ulysses,* últimas palabras de la sección 2. El modelo de esta aparición es quizá la visión del Espíritu Santo en forma de loro que tiene la vieja Felícitas en *Un cœur simple* de Flaubert (véase *supra,* p. 252, nota 70).

[32] Véase vol. I, pp. 240-246; y cf. Shakespeare, *The merchant of Venice,* V, I, 1 *ss.,* donde los amantes hacen su amor más hermoso recordando a amantes célebres de la Antigüedad, que amaron con la misma mágica intensidad en una noche como ésa.

[33] Eliot, *Sweeney erect.* En la estrofa 3 Eliot hace a Sweeney todavía más repulsivo al compararlo con el ciclope Polifemo, y a la frágil muchacha histérica con la joven princesa Nausícaa, ambos personajes homéricos.

[34] Recuérdese la novela de J. P. Marquand, *The late George Apley,* Boston, 1927 ["Brahmines" es el nombre que se daba a los antiguos aristócratas de Boston; la decadencia de estas familias es el tema de la novela de Marquand.]

ciones bajas y un gran talento para hacer ademanes injuriosos. En *Sweeney entre los ruiseñores,* se sienta despreocupadamente frente a su taza de café después de una comida en una fonda, charlando con las prostitutas que lo han acompañado: se siente comunicativo y eufórico. Regio y triunfante, el rey Agamemnón fué asesinado por su esposa después de un banquete; y los ruiseñores cantaban como cantan ahora. El objeto inmediato de Eliot al nombrar a Agamemnón es poner a la vista todo el horror de la situación. Hasta la última estrofa, está describiendo simplemente una escena de cabaret, sospechosa, siniestra quizá, pero no de asesinato; algo así como la noche de juerga de Stephen Dedalus. Pero tan pronto como se evoca el grito de Agamemnón ("¡Ah, soy muerto, me mata esta honda herida!"), la habitación se oscurece, los rostros se mudan, el crepúsculo parece un manchón de sangre en el pavimento. Hay también un propósito más profundo: acentuar por contraste la sordidez de nuestros días, en que hasta nuestros crímenes son vulgares.[35] La última estrofa dice que los ruiseñores, después del asesinato de Agamemnón,

let their liquid siftings fall
to stain the stiff dishonoured shroud.[36]

Esta frase es adición de Eliot a la leyenda. Con su efecto acústico tan hábil y tan repugnante, funde en una sola imagen las ideas contrastantes de hermosura y vileza que dominan en el poema.

Se dice que cada compositor tiene su instrumento favorito; y, lo que es menos creíble, que toda su música puede quintaesenciarse en una frase predilecta. Ciertamente gran parte de la poesía de Eliot brota del contraste que hay entre el brutal materialismo de nuestros días y la frágil vida del espíritu que tiene que sufrir esa pugna, aunque haya de sobrevivir, mutilada o transfigurada. Esta pugna se expresa en forma cruda en *Sweeney entre los ruiseñores.* Vuelve a aparecer, refinada, en la segunda parte de *La tierra yerma.* Filomela fué raptada, violada, aprisionada y mutilada por el marido de su hermana,

[35] El satírico romano Juvenal advierte sardónicamente a un amigo que, si a su mujer se le mete en la cabeza, lo podrá envenenar; y que si el plan no le resulta, "tu Clitemnestra recurrirá al hacha". Es la misma manera de emplear el mito, pero Juvenal *(Sátira VI,* 655 *ss.)* pone de relieve la inhumanidad, más bien que la mezquindad de sus tiempos.

[36] Eliot, *Sweeney among the nightingales.* ["Dejaron caer sus líquidos excrementos para manchar la tiesa mortaja deshonrada."]

Tereo. Para que Filomela no hablara, Tereo le cortó la lengua; pero ella bordó su historia en un lienzo, envió la muda pero elocuente obra de arte a su hermana Procne, y las dos se juntaron en una venganza tan horrible, que ambas dejaron de ser humanas y fueron convertidas en pájaros, Procne en golondrina y Filomela en el ruiseñor que, aunque invisible y encarcelado en la noche, canta sin embargo eternamente su pasión y dolor. Este mito inspiró uno de los primeros poemas que se escribieron en una lengua europea moderna: la vieja adaptación francesa de la fábula de Filomela contada por Ovidio.[37] La leyenda siguió viva a través de siglos de canto ("Filomela con melodía"), se hizo un tema sobado en la era barroca, y revivió en los poetas falsamente llamados "románticos"

(Golondrina, mi hermana, hermana mía[38]),

para cantar de nuevo, no menos dolorosamente, por encima de la tierra yerma del siglo XX.

El poeta es al mismo tiempo pájaro y profeta. En las dos encarnaciones se opone a la fuerza, a la brutalidad, al materialismo, a la insensibilidad. Hay en la poesía de Eliot otra figura, más compleja que el ruiseñor, que simboliza esa posición. Es Tiresias, el profeta griego que, según el propio Eliot, es el personaje más importante de *La tierra yerma*.[39] Tiresias aparece en algunas leyendas extrañísimas. Fué él quien predijo a Edipo su increíble destino; y a él quería interrogar Odiseo cuando se aventuró por el mundo de los muertos. Pero antes de eso había sido transformado en mujer durante siete años y luego otra vez en varón, de modo que había podido experimentar el amor desde los dos puntos de vista: el del hombre y el de la mujer. Por haber declarado que las mujeres gozan más que los hombres en el acto amoroso, decidiendo así en contra de Juno en una disputa que la diosa había tenido con su esposo Júpiter, ella, indignada, lo castigó con la ceguera; pero Júpiter compensó esto otorgándole el don de la profecía.[40]

[37] Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 424-674. Su versión medieval, la *Philomena*, se menciona *supra*, vol. I, p. 105.

[38] Swinburne, *Itylus*:

Swallow, my sister, O sister swallow!

Aquí el ruiseñor Filomela se dirige en su canto a su hermana Procne.

[39] Eliot, nota al verso 218 de *The waste land*.

[40] Ovidio, *Metamorfosis*, III, 316-338. Lo que sugirió a Eliot la figura de Tiresias fué quizá, en parte, el drama surrealista de Guillaume Apollinaire,

Tiresias tiene varios significados en la poesía de Eliot. En cierto modo, es Eliot mismo, pues Eliot, al escribir sus primeros poemas, se representaba a sí mismo como un ser femenino por su debilidad y por su delicadeza, en contraste con la masculina violencia que impera en el mundo. En 1917 se personificó en Mister Prufrock, nombre compuesto de *prude* ('mojigata') y *frock* ('bata de mujer'), los dos mismos elementos, hipersensibilidad y feminidad. En *La tierra yerma,* Mr. Prufrock se convierte en Tiresias,

viejo de arrugadas tetas,[41]

identificándose, no con el hombre emprendedor que toma, sino con la indefensa mujer que es tomada:

Cuanto en este diván o cama han hecho
todos, ya lo he sufrido yo, Tiresias.[42]

Indefenso por su feminidad, Tiresias es también un ser desamparado porque es ciego. En el *Edipo Rey* de Sófocles, el anciano héroe entra en la escena conducido por una mano ajena, buscando su camino con ayuda de un bastón, tentaleante y de-

---

Les mamelles de Tirésias (escrito casi todo en 1903, ejecutado como pieza teatral en 1917 y como ópera, con música de Poulenc, en 1947), donde una mujer emancipada sufre la metamorfosis contraria, convirtiéndose de Teresa en Tiresias. La idea de Eliot, que el poeta tiene que pagar por su don de videncia sufriendo las congojas de aquellos a quienes ve, aparece ya en el hermoso poema clásico de Matthew Arnold, *The strayed reveller:*

—such a price
the Gods exact for song;
to become what we sing.

También allí figura Tiresias: su edad, su debilidad y su clarividencia son caracteres que comparte el poeta que lo ve. Es un poema extraño. La imaginación, la visión del poeta, dice Arnold, es un don precioso;

But oh, what labour!
O Prince, what pain!

En su *Philomela,* poema escrito más tarde, emplea casi las mismas palabras en ritmo casi idéntico, refiriéndose a ese otro símbolo griego de la poesía, el ruiseñor:

What triumph! hark—what pain!

[41] Eliot, *The waste land,* 228:

... old man with wrinkled dugs.

[42] Eliot, *The waste land,* 243-244:

I Tiresias have foresuffered all
enacted on this same divan or bed.

pendiente de los demás, como Edipo mismo va a ser apenas dos horas más tarde. Y sin embargo, aunque ciego, es un vidente. Ciego a la luz ordinaria del día, puede ver en el seno de las tinieblas. Su ceguera es la causa y la condición de ese don de la segunda mirada. Para Eliot, Tiresias simboliza el hecho de que quienes comprenden el mundo más profundamente, los poetas y pensadores dotados de un ojo interior, son ciegos y desvalidos en la vida diaria práctica; y que ganan ese raro don a expensas del sentido común.

Finalmente, Tiresias es anciano. Su edad lo hace sabio, pero también lo hace impotente. El mundo que lo rodea está lleno de hombres jóvenes, violentos y sin sentimientos, como Sweeney, que nada saben del pasado y nada ven del futuro. Eliot tiene, como Tiresias, muchas centurias de antigüedad presentes en el espíritu; medita en el pasado, y el pasado le ayuda a soportar los golpes del presente; pero esa carga de siglos lo hace anciano y endeble. En otro lugar, en una imagen menos afortunada, se compara con una águila vieja,[43] el ave de mirada penetrante. El tema reaparece en el epígrafe de *La tierra yerma:*

> Yo vi en Cumas con mis propios ojos a la Sibila, colgada en una redoma, y cuando los muchachos le decían "Sibila, ¿qué quieres?", ella contestaba: "Quiero morir."

Es ésta una extraña página de la literatura folklórica.[44] La Sibila fué una profetisa que tuvo una vida de mil años, pero que no alcanzó el don de la eterna juventud, de manera que poco a poco se fué consumiendo hasta no llegar a ser más que una voz profética, una voz descarnada, sin cuerpo. Fué la Sibila quien guió a Eneas a través del mundo de la muerte. Cuando Trimalquión la vió en esa redoma, estaría transformada quizá en un grillo, seco, enjuto, pero de voz agudísima. Combina así los principales significados que Eliot encuentra en Tiresias: es hembra, es débil, es tan vieja que tiene nostalgia de la muerte, pero es una vidente.

Hemos estudiado la manera como se emplea la mitología clásica en la obra de los simbolistas: las leyendas griegas suministran figuras simbólicas, o bien son la fuente de donde manan

[43] Eliot, *Ash Wednesday,* I, 6.

[44] Petronio, *Satirica,* 48, 8:
Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.

relatos inmortales. Pero el mundo clásico tiene otra función para los escritores simbolistas, una función menos importante, que comparte con otros mundos del pensamiento, pero que sin embargo debe también mencionarse. Es la de proveer un fondo decorativo de metáforas y alusiones. De la tradición clásica se toman imágenes, hermosas pero frágiles, casi demasiado pequeñas para ser llamadas símbolos. Cuando Mallarmé mira la copa de champaña con que va a brindar por la poesía y por sus hermanos los poetas, ve la espuma transformada en la niebla de mares mágicos, en que hay una vislumbre de las blancas caderas de las Sirenas.[45] Cuando Eliot piensa en el esplendor y brutalidad de la fuerza militar, la representa con las águilas y trompetas de Roma.[46]

Estos escritores son extremadamente sensibles a la belleza artística, esto es, la belleza creada por el hombre, distinta de la belleza natural. Wordsworth encontraba fuerza y consuelo en el recuerdo de una multitud de narcisos dorados. Pero Eliot apuntala sus ruinas con unos pocos fragmentos, una media docena de citas poéticas. Estas citas aparecen al final de *La tierra yerma,* acumuladas de manera apresurada, desesperada casi.[47] Una de ellas es una frase de aquel poema de la decadencia latina que encantaba a Mario el epicúreo, *La vigilia de Venus,*[48] y evoca (en el ritmo de Swinburne) a la golondrina, hermana del ruiseñor. Así también, la parte 4 de *La tierra yerma* —que desarrolla el tema de la Muerte por Agua— es una evocación de los muchos epitafios sobre marineros ahogados que aparecen en la *Antología griega.*[49] Es éste un arte muy refinado, muy especializado. No se puede esperar que las masas lo entiendan. Sería estupendo que pudieran hacerlo. Ezra Pound exclamó una vez:

> La idea de lo que América sería
> si todos conocieran a los clásicos
> me turba el sueño.[50]

[45] Mallarmé, *Salut.*
[46] Eliot, *A cooking egg,* y *Coriolan,* I *(Triumphal march).*
[47] Eliot, *The waste land,* 426 *ss.*
[48] Walter Pater, *Marius the epicurean,* cap. VII; y cf. *supra,* vol. I, p. 350.
[49] En este aspecto, el poema de Eliot se acerca a la obra más famosa de Chénier, *La jeune Tarentine,* que es una mezcla de la elegía funeral con el lacónico epitafio.
[50] Pound, *Nunc dimittis* (en *Personae,* 183):

> *The thought of what America would be like*
> *if the classics had a wide circulation*
> *troubles my sleep.*

Pero la mayor parte de los escritores de este grupo creen que el hombre de la masa es Sweeney, el hombre incapaz de oír a los ruiseñores.

La deuda de todos ellos para con la literatura grecorromana es difícil de definir claramente. Y es natural. Los simbolistas son poetas oscuros e inasibles, y Joyce es un novelista críptico. Sus métodos tienden a disfrazar y transformar todos los materiales que pasan por su espíritu, hasta no dejar de ellos más que una insinuación, un matiz, un arabesco, una reminiscencia paródica, una frase repetida como en sueños, un eco penetrante. No se preocupan de dar explicaciones. Nunca gritan. Hablan en voz baja a aquellos que desean escuchar. Muchos críticos censuraron agriamente a Ezra Pound y se burlaron de él por haberse atrevido a publicar el siguiente poema:[51]

PAPIRO

Primavera . . .
demasiado tiempo . . .
Gongula . . .

Pero ninguno de esos críticos se preocupó por comprender el título y ninguno se detuvo a escuchar lo que sugiere. Sin embargo, son sugerencias clarísimas y llenas de audaz fantasía. En sus búsquedas por entre las ruinas de lo que antaño fueron aldeas de habla griega en Egipto, los eruditos han encontrado innumerables mazos de papiros, milagrosamente conservados a lo largo de quince o veinte siglos.[52] El contenido de la mayor parte de estos papiros no es literario: son cartas, o ejercicios escolares, o documentos fiscales. Pero de vez en cuando se encuentran poemas o fragmentos de prosa de autores célebres. Son, en algunos casos, obras que desaparecieron durante la Edad Oscura y que se han dado por perdidas. Muchas veces no son más que fragmentos, pero aun así son preciosos, como la mano o la cabeza que son lo único que queda de una magnífica escultura antigua. Unas cuantas palabras escritas en una hoja desgarrada de papiro son quizá, a veces, todo lo que podemos recobrar de un gran poema; pero esas palabras hablan con el acento de la inmortalidad.

Ahora bien, la palabra Gongula aparece dos veces en los poe-

[51] *Papyrus* se encuentra en *Lustra,* colección de poemas cortos entre los cuales hay muchas adaptaciones de modelos clásicos.

[52] Sobre los papiros véase *supra,* pp. 261-262.

mas de Safo, la delicada poetisa lírica griega.[53] Es el nombre de una de sus discípulas. No sabemos nada acerca de ella, excepto que Safo la quería. Así, pues, lo que Pound ha hecho en este poema es escribir cuatro palabras en que se trasluce un poco de los sentimientos de Safo por la naturaleza, un poco de sus apasionadas añoranzas y el nombre de una muchacha a quien ella amaba. Pound ha creado un fragmento de un poema que Safo misma pudo haber escrito.

Esta técnica muestra cuán infinitamente adaptable puede hacerse el material clásico. Unas pocas décadas antes, Heredia y Landor componían poemas sobre temas griegos en que cada detalle era tan sólido como mármol, tan definido como una escultura. Ahora cambiaba la técnica. A los parnasianos había sucedido Mallarmé, tal como a Ingres y a Puvis de Chavannes habían sucedido Seurat y Monet, con sus contornos vagos e imprecisos y sus colores trémulos e ilusionistas. Pero los temas griegos y romanos cautivaron la imaginación de estos dos grupos tan diferentes de poetas, y en cada uno de ellos florecieron en una nueva y preciosa poesía.

Pero si la manera como Joyce y los poetas simbolistas se acercan al mundo grecorromano es distinta de la manera de sus predecesores, esto no se debe tan sólo a su técnica impresionista. Es que, además, no son eruditos. Comparados, por ejemplo, con Sannazaro o Góngora, con Milton o Goethe, son simples aficionados. Sus conocimientos clásicos se extienden más bien en sentido horizontal, pero no penetran muy hondo. Joyce dice de sí mismo que no es sino "un tímido huésped en el banquete de la cultura universal":[54] parece haber sabido bastante bien el latín, pero muy medianamente el griego; sin embargo, en su escuela, dirigida por jesuítas, lo mismo que en su universidad católica, le dieron, con muy buen criterio, una excelente idea de la literatura clásica. Mallarmé y Valéry disfrutaron de una buena educación, esa educación que todavía da en Francia a los muchachos inteligentes una familiaridad con la literatura mucho más sólida que la que puede dar ningún otro país; pero el principal

[53] El nombre Γογγύλα aparece en los fragmentos ᾱ, XI, 10 y ε̄, IV, 4 de la edición de Safo por E. Lobel, Oxford, 1925.

[54] Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, sección 5, al comienzo. Joyce habla mucho del papel que tuvo en su educación la doctrina aristotélica y tomista, y también habla del hecho de que comenzó a aprender latín con las *Metamorfosis* de Ovidio (como Wordsworth y Montaigne y muchos otros). En *Stephen Hero* esboza una teoría firmemente clasicista de la poesía.

interés de los dos se concentró en un campo que no era clásico. Eliot, que se formó en las universidades de Harvard y Oxford, fué presidente de la Asociación Clásica en 1941: sin embargo, siempre ha afirmado no poseer ningún conocimiento especialista de griego o latín. Ezra Pound es un brillante conocedor superficial, con notables dotes para entresacar vívidos cuadros de poemas en latín, griego, italiano, provenzal y dialectos diversos que a veces sólo entiende a medias.[55]

[55] Pound ha proclamado una y muchas veces que es importantísimo que los poetas y sus lectores conozcan una vasta extensión de la literatura, en la cual ciertos poetas griegos y romanos son como cumbres excelsas: véase su *How to read* y sus *Polite essays*. La más interesante de sus obras clásicas es el *Homage to Sextus Propertius*, publicado en 1917. Es una traducción sumamente libre de algunas de las elegías de Propercio. Obra personalísima, atrevida y encantadora, vibra con el calor meridional y la energía latina del mismo Propercio. Sólo que a veces resulta desagradable, y a menudo ininteligible, porque Pound comete errores de colegial tanto en inglés como en latín. En inglés es capaz de escribir cosas como

may I inter beneath the hummock

(donde quiere que *inter* signifique 'ser enterrado') y

Have you contempted Juno's ... temples?

(*contempted* en vez de *contemned*). Las equivocaciones que comete por no entender la lengua de Propercio son la delicia de los buenos catadores. La más conocida es tan grosera, que bien puede haber sido hecha adrede para que resultara chistosa. Propercio dice que prefiere escribir poesía amorosa y no épica, y en seguida menciona varios posibles temas heroicos, entre ellos (II, 1, 24):

Cimbrorum ... minas et benefacta Mari,

esto es, "la amenaza de los cimbros [que invadieron a Italia y amenazaron a Roma] y los servicios de Mario". Pound traduce (*Homage to Sextus Propertius*, V, 2):

Nor of Welsh mines and the profit Marus had out of them.

Las equivocaciones de palabras, deliciosas como son, no importan tanto; pero el espíritu es falso. Pound debió haber sabido que ningún poeta soñaría en escribir un poema heroico acerca de dividendos de minas de hulla.

No obstante, el *Homage* es a menudo elocuente y eficaz. Su vocabulario es muchísimo más vívido que la lengua aburrida y anticuada en que se suelen traducir aun los más apasionados poemas clásicos; he aquí una muestra (*Homage to Sextus Propertius*, X; cf. Propercio, II, XXIX, 31-32 y 35-36):

"You are a very early inspector of mistresses.
Do you think I have adopted your habits?
There were upon the bed no signs of a voluptuous encounter,
no signs of a second incumbent.

El vehículo de Pound no es el dístico estrictamente codificado de Propercio, sino una variación libre y sin rima sobre el verso yámbico de cinco y seis pies, con algunos dramáticos hemistiquios. Debido al gran sentido del ritmo (que

Pero estos escritores creen que es imposible conquistar una verdad central mediante una invasión central. No piensan, por eso, que la literatura griega y latina sea una disciplina para adiestrar el espíritu, ni una especie de arsenal de sabiduría. Encuentran en ella, primero, un impulso para la fantasía, y, junto con ese impulso, un consuelo estético para las violencias, peligros y vulgaridades de la vida. Otros poetas simbolistas encontraron esto mismo en otras regiones: Yeats en la mitología céltica, en el ocultismo, en el misticismo hindú; Rilke en su tesoro personal de recuerdos: cuadros, estatuas, nobles vidas, visiones. Este grupito mismo encuentra impulsos y consuelos en otras partes —Eliot en el cristianismo místico, por ejemplo—, pero los que deriva de Grecia y Roma son, para ellos, de los más intensos.

Hemos mostrado cómo los mitos y las figuras legendarias actuaron como estímulos sobre estos cinco escritores. Leer su obra es convencerse de que también amaban a los clásicos como consuelo. Éste es uno de los principales temas de *La tierra yerma*. Nuestra vida presente (cree Eliot) es brutal, difícil de entender. Es *preciso* encarar y hacer soportables sus crueldades y sus problemas —si somos conscientes de ellos—, no mediante teorías filosóficas o planes de acción política (todo lo cual es insuficiente), sino mediante el recuerdo de nobles leyendas, palabras místicas que cautivan el espíritu, frases hermosas de poesía, graciosos sonidos de música, cuadros que están por encima de la comprensión intelectual:

> Esplendor inexplicable del blanco y oro jónico...
> El repique de campanas
> Torres blancas
> *Weialala leia*
> *Wallala leialala.*[56]

A través de este y otros poemas de Eliot, oímos la voz del rui-

---

hizo que Eliot llamara a Pound "el mejor artista", y alabara sus descubrimientos en el arte de la versificación), sus variaciones sobre Propercio, aunque excéntricas y a menudo incorrectas, son sin embargo vivas y memorables. Aunque ignorante y temerario, Pound es un sincero y delicado admirador de la literatura clásica.

[56] Eliot, *The waste land*, 288-291:

> *Inexplicable splendour of Ionian white and gold...*
> *The peal of bells*
> *White towers*
> *Weialala leia*
> *Wallala leialala.*

señor, que es un grito de dolor eterno, transformado en música. La transformación fué obra del espíritu griego, que ha proporcionado para estos cinco, como para otros poetas menos conocidos de su generación, no sólo un alivio y una fuerza para soportar la ruindad de la vida, sino también un estímulo para remontarse, aunque heridos, por encima de ella.

XXIII

LA REINTERPRETACIÓN DE LOS MITOS

En los tiempos presentes, el aspecto más interesante de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura es la reinterpretación y revitalización de los mitos griegos. Esta tendencia se manifiesta en dos campos distintos, y avanza aparentemente en dos distintas direcciones. La una es casi totalmente literaria, y principalmente teatral. La otra ha producido, de manera indirecta, verdaderas montañas de literatura, y las seguirá produciendo todavía, pero es primordialmente psicológica y filosófica.

Por siglos y siglos los hombres han sentido la hermosura y la magia de las leyendas griegas, las han contado de distintas maneras, deteniéndose en algunas y olvidando otras, han buscado en ellas distintas bellezas y distintos valores, y, cuando les han dado interpretaciones conscientes, han sacado de ellas muchas clases diversas de verdad. Sin embargo, hay tres principios básicos sobre los cuales pueden interpretarse los mitos. Uno es decir que describen *hechos históricos* determinados. El segundo es tomarlos como símbolos de *verdades filosóficas* permanentes. El tercero es sostener que son la expresión de *procesos naturales*, eternamente recurrentes.

Muchos de los mitos hablan de seres humanos, o de dioses en figura humana: de manera que apenas necesitan alguna alteración para que se les pueda interpretar como relatos de sucesos históricos. Esta clase de interpretación comenzó en la misma Grecia, con Evémero (*fl.* 300 a. C.). Evémero explicaba todas las leyendas —divinas, humanas y semihumanas— diciendo que eran versiones ennoblecidas de las hazañas de guerreros y caudillos de carne y hueso que habían vivido mucho tiempo atrás, y que habían sido transformados en dioses por la admiración de sus tribus. (La técnica de racionalización del mito como reflejo de la historia se llama, en recuerdo de él, evemerismo.[1]) Así Camoens dice en los *Lusíadas* que los dioses antiguos fueron en realidad personajes ilustres por sus hazañas y virtudes, y que los hombres, en recompensa,

[1] Véase F. Jacoby, "Euemeros", en la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de Pauly-Wissowa, vol. VI, pp. 952 *ss.*

divinos los hicieron, siendo humanos:
que Júpiter, Mercurio, Febo y Marte,
Quirino, Eneas y los dos Tebanos,
Ceres, Palas y Juno con Dïana,
todos fueron de flaca carne humana.
Mas la fama, trompeta de obras tales,
les dió en el mundo nombres tan extraños
de dioses, semidioses, inmortales...[2]

Ciertamente, una parte esencial del pensamiento religioso y político grecorromano era la idea de que los hombres que mostraban excelencia sobrehumana podían transformarse en dioses. El ejemplo más famoso es el de Hércules, que conquistó su lugar entre los inmortales mediante sus doce trabajos y su heroica muerte. Entre los Olímpicos estaban también Baco, Cástor y Pólux, Esculapio; y después Eneas y Rómulo. Alejandro Magno fué venerado como dios mientras vivía. Según este ejemplo, no fué demasiado difícil divinizar a los emperadores muertos (no a todos, sino sólo a los que habían hecho grandes servicios en favor de la humanidad), y venerar a César como Salvador y Príncipe de la Paz.[3]

Por otra parte, ciertos autores cristianos han creído que las leyendas de las divinidades paganas son en realidad historias de demonios que vinieron acá y allá a este mundo antes de la revelación de Jesucristo.[4] Ésta es la interpretación que da Milton. En el *Paraíso recobrado,* Satanás reprocha a Belial por haber sugerido que el mejor modo de tentar a Jesús sería "poner mujeres a su vista y paso"; y da a entender que los "hijos de Dios" de quienes dice la Biblia que "entraron a las hijas

[2] Camoens, *Os Lusíadas,* IX, 91-92.

[3] J. D. Cooke, "Euhemerism: a mediaeval interpretation of classical paganism", en *Speculum,* vol. II, 1927, pp. 396-410, muestra cómo se apresuraron a echar mano de esta teoría los primeros propagandistas cristianos, y cómo la utilizaron *a)* para harmonizarla con la explicación de la idolatría que ofrece el Libro de la Sabiduría (que los ídolos eran originalmente estatuas conmemorativas de seres humanos amados y reverenciados); *b)* para confirmar las historias de Hércules y otros mortales deificados; *c)* para explicar los relatos de las flaquezas humanas de los dioses. Así llegaban a la conclusión de que *todas* las deidades grecorromanas habían sido originalmente seres humanos. Lactancio (en las *Divinae institutiones)* fué el principal elaborador de esta teoría. Fué transmitida a través de San Isidoro de Sevilla a autores de la Edad Media tardía, como Vicente de Beauvais (véase *supra,* vol. I, p. 165), Guido de Columnis (véase *supra,* vol. I, pp. 93-94) y los discípulos de Chaucer, John Lydgate y John Gower.

[4] Véase *supra,* vol. I, p. 238 y nota 25.

de los hombres"[5] eran Belial y sus compañeros, enmascarados bajo los rasgos de los dioses griegos:

¿No hemos visto u oído como, oculto
en palacios y en reales aposentos,
o en los bosques, junto a una umbrosa fuente,
en valle o verde prado, sedujiste
mujeres hermosísimas, Calisto,
Clímene, Dafne, Antíopa, Semele,
Amímone, Siringa y tantas otras,
manchando con tu astucia el nombre amado
de Pan, Apolo, Júpiter, Neptuno,
Silvano, Fauno o Sátiro?[6]

Más tarde, algunos sabios sostuvieron que los héroes guerreros, Aquiles, Agamemnón, Ayante y otros parecidos eran personificaciones de tribus belicosas, y que sus victorias y muertes representaban las conquistas de uno u otro clan en la época de las grandes migraciones. Los historiadores de la religión piensan que muchos de los mitos en que se asocia a un dios con un personaje inferior conmemoran revoluciones religiosas en que el culto de una deidad quedó sustituído por el de otra. Por ejemplo, si de una divinidad a quien de ordinario se conoce con rasgos humanos se dice que en una ocasión se transformó en animal, o que mató a algún animal, o si se la representa acompañada por un animal, esto significaría que el culto del animal fué abolido, reemplazado por el culto del dios antropomórfico: sólo ha quedado entonces un oscuro recuerdo del viejo culto. Finalmente, se cree que muchas leyendas conmemoran en realidad grandes inventos y adelantos en la civilización: el "héroe cultural" Dioniso o Baco representa el descubrimiento del vino,

[5] Génesis, VI, 2-4.
[6] Milton, *Paradise regained*, II, 182-191:

Have we not seen, or by relation heard,
in courts and regal chambers how thou lurk'st,
in wood or grove, by mossy fountain-side,
in valley or green meadow, to waylay
some beauty rare, Calisto, Clymene,
Daphne, or Semele, Antiopa,
or Amymone, Syrinx, many more,
too long —then lay'st thy scapes on names adored,
Apollo, Neptune, Jupiter, or Pan,
Satyr, or Faun, or Silvan?

De la misma manera, en *Paradise lost*, I, 738 *ss.*, el espíritu infernal que construyó el Pandemonium es identificado con Hefesto (=Mulciber = Vulcano).

Triptólemo y Quetzalcóatl el descubrimiento de la agricultura, los Argonautas la exploración de mares desconocidos al oriente del Mediterráneo, el Vellocino de Oro la riqueza de la ruta comercial del Mar Negro, y Prometeo el descubrimiento del fuego, del metal, y de las artes manuales en que se funda la civilización.

En el siglo XIX floreció una escuela que enseñaba que los mitos eran, no ecos de acontecimientos determinados, sino representaciones crípticas de profundas verdades filosóficas. Esta escuela comenzó en Alemania, con *El simbolismo y la mitología de los pueblos antiguos* (1810-1812) de Georg Friedrich Creuzer, pero tuvo una influencia más vasta en Francia.[7] El libro de Creuzer apareció traducido y explicado en una obra en diez volúmenes compuesta por el erudito francés Joseph-Daniel Guigniaut con el título de *Las religiones de la Antigüedad consideradas principalmente en sus formas simbólicas y mitológicas* (1825-1851). Muchos otros libros semejantes se publicaron en Francia entre 1840 y 1870; el más notable de ellos fué *El politeísmo helénico,* escrito por el brillante Louis Ménard. Gracias a él y a su discípulo Leconte de Lisle, las leyendas griegas, en vez de ser simplemente graciosos decorados rococós, vinieron a ser, para los parnasianos franceses, expresiones grandiosas y bellas de profundas verdades.[8] Es curioso ver cómo la interpretación

[7] La *Symbolik und Mythologie der alten Völker* de Creuzer fué ásperamente atacada en Alemania por dos motivos principales. El uno —representado por el brillante *Aglaophamus* de Christian August Lobeck (1829)— era que las ingeniosas interpretaciones que Creuzer daba de las antiguas prácticas religiosas y los profundos significados que veía en ellas eran simples inventos suyos, puesto que faltaban argumentos para demostrar que los griegos mismos sintieran esas cosas. El otro —representado por la *Anti-Symbolik* (1824-1826) de Johann Heinrich Voss y por sus artículos publicados en la *Jena Litteratur-Zeitung*— era que la hermenéutica de Creuzer tendía expresamente a minar los cimientos de la fe protestante, trayendo en su lugar el misticismo, las supercherías del clero y la teocracia. En un artículo elegantemente escrito (*Les religions de l'antiquité,* reimpreso en sus *Études d'histoire religieuse,* París, 1857), Renan hacía a un lado la segunda de estas ideas y se detenía en la primera, comparando a Creuzer con los místicos neoplatónicos Proclo y Porfirio. La influencia de Creuzer sobre la filosofía de Schelling está estudiada por Ernst Cassirer en su *Philosophie der symbolischen Formen,* vol. II, Berlín, 1925, p. 21. Véanse los documentos editados por E. Howald en *Der Kampf um Creuzers Symbolik,* Tubinga, 1926.

[8] A Ménard y a Leconte de Lisle se les estudia en las pp. 232 y 245-246 de este volumen. Véase H. Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870,* New Haven, 1932 (*Yale Romanic Studies,* vol. VI), pp. 60 *ss.,* y

simbólica de las leyendas, llevada a cabo tan exhaustivamente en la Edad Media con el *Ovidio moralizado*,[9] reaparece en Francia quinientos años más tarde, pero esta vez sin su colorido cristiano.

También se ha sostenido que los mitos son símbolos de ciertos procesos importantes que ocurren en el mundo externo o dentro del alma. Max Müller (1823-1900), alemán naturalizado inglés y uno de los fundadores de la filología comparada, sostenía que casi todos los mitos simbolizaban el fenómeno más grandioso del universo físico: el paso del sol por el cielo cada día y por los doce signos del Zodíaco cada año. Así, interpretaba a casi todos los héroes, desde Hércules con sus doce trabajos y su muerte en una ardiente pira hasta Arturo con su tabla redonda y sus doce caballeros, como mitos solares. Esta teoría se remontaba a muchos años antes de él, por lo menos hasta Charles-François Dupuis (1742-1809), según el cual Jesucristo era en realidad el sol, y sus doce discípulos los signos del Zodíaco. La teoría solar no es ahora muy aceptada. Uno de los libros que contribuyeron a desacreditar la versión de Dupuis fué un graciosísimo ensayo de Jean-Baptiste Pérès, *De cómo nunca existió Napoleón* (1835), en el cual se demuestra que Napoleón Bonaparte —cuyo nombre significa "ciertamente Apolo, de la buena región" del Oriente— era en realidad el sol, y que sus doce activos mariscales fueron el Carnero, el Toro, los Gemelos Celestiales...

Un extenso grupo de mitos ha sido vinculado (de modo particular por Sir James George Frazer en *La rama dorada*) con los procesos de reproducción, humana, animal y vegetal, y con la asociación que hace de estos procesos la mentalidad primitiva. Tales fueron los mitos de Deméter y Perséfone en los Misterios griegos; tales fueron las leyendas de Venus y Adonis, Atis y Cibeles, Isis y Osiris. Algo de esto se puede ver también en la historia de la Navidad. En efecto, no hay en los evangelios ninguna prueba de que Jesús haya nacido en diciembre; pero parecía adecuado que el Salvador infante hubiese nacido hacia el solsticio de invierno, como para traer nueva vida a un mundo aparentemente frío y muerto. Nuestra ronda jubilosa en torno al árbol de Navidad es reliquia de un ritual pagano de invierno que veía en el árbol siempre verde un símbolo de la añorada resurrección que vendría en la primavera.

---

desde luego su admirable monografía sobre Ménard (vol. V de esa misma serie), a la cual debo mucho, tanto aquí como en el capítulo xx.

[9] Sobre el *Ovide moralisé* véase *supra*, vol. I, pp. 107-108.

Los psicólogos consideran ahora los mitos como expresiones de actitudes y fuerzas humanas permanentes, aunque no reconocidas. Esta interpretación fué lanzada por Sigmund Freud (1856-1939). Freud hizo observar los muchos paralelos que existen entre algunas leyendas famosas y muy difundidas y los símbolos que aparecen en los sueños para representar (bajo un disfraz aceptable) ciertas poderosas inclinaciones instintivas.[10] De acuerdo con ello, dió un nombre de la mitología griega a la más fuerte de todas esas inclinaciones, el amor de un hijo a su madre y los celos que siente de su padre. Llamó a esto, pensando en la tragedia de la casa real de Tebas, "complejo de Edipo". La actitud paralela, en que la hija ama a su padre y está celosa de su madre, recibió el nombre de "complejo de Electra", porque recuerda la tragedia de la princesa que odiaba a su orgullosa y cruel madre Clitemnestra. Y la adoración de sí mismo y absorción en sí mismo que pueden hacer que un hombre o una mujer estén muertos para todo el mundo externo se encontraron primero y de la manera más gráfica en el mítico jovencito que murió de amor por su reflejo en una fuente: así, por Narciso, esa neurosis se llama "narcisismo".

Las sugestiones de Freud son ahora objeto de una elaboración en la obra de Carl Gustav Jung (nacido en 1875), particularmente en sus libros *Psicología y religión, La psicología y lo inconsciente* y *La integración de la personalidad,* lo mismo que en la revista *Eranos,* que él apadrina. El aspecto esencial de esta interpretación de los mitos es el considerarlos como símbolos de los deseos y pasiones que toda la humanidad siente, pero no reconoce. Las jóvenes quieren ser soberanamente hermosas y casarse con el hombre más rico, noble y apuesto del mundo, que habrá de encontrarlas a pesar del desdén y la hostilidad de su familia y de su ambiente. Para aliviar la tensión de este deseo dicen que ya otras veces se ha hecho realidad, repiten o releen las historias en que esto ocurre, y se identifican con su heroína, la Cenicienta. Los muchachos quieren ser el único objeto del amor de su madre y eliminar a todos sus rivales, y al principal de ellos, su padre. Por eso se deleitan en el cuento de un intrépido muchacho que vivió maravillosas aventuras, una de las cuales

[10] Véase, por ejemplo, el capítulo de la *Introducción al psicoanálisis* en que Freud estudia "El simbolismo en el sueño" (en *Obras completas,* trad. L. López Ballesteros, Madrid, 1948, vol. II, pp. 132-144). Las conexiones entre mito, ritual y simbolismo psíquico han sido objeto de investigaciones ulteriores en la revista *Imago,* fundada por Hanns Sachs y Otto Rank, discípulos de Freud, y en varios penetrantes libros de Theodor Reik acerca del ritual.

fué matar a un anciano desconocido (que resulta ser su padre) y casarse después con una hermosa reina (que resulta ser su madre). Edipo, la Cenicienta, Psique, Helena de Troya, Don Juan, Aladino o Giges, David vencedor de Goliat o Juanito Matagigantes, Simbad o Ulises, Hércules o Sansón, todos estos personajes vienen a ser, no tanto individuos históricos cuanto proyecciones de los deseos, pasiones y esperanzas de todo el género humano. Las grandes leyendas, y aun los grandes símbolos, como la rosa mística y los números mágicos 3, 7 y 12, se mantienen vivos a lo largo de la historia humana y de la literatura humana, no sólo en Europa, sino en todo el mundo. Se les remodela constantemente. Brotan una y otra vez como supersticiones, o como fundamentos de grandes credos, o como normas universales de arte y de ritual. Jung los llama "arquetipos del inconsciente colectivo": esquemas en que se desenvuelve el alma de cada hombre, a causa de la humanidad que comparte con todos los otros hombres. Toda pareja de esposos sueña con tener un hijo que sea, no imperfecto, ni siquiera ordinario, sino un ser admirable, el resolvedor de todos los problemas, bueno, fuerte, sabio, heroico. Este sueño viene a ser el mito del niño milagroso.[11] Y, en el sentido más profundo, el sueño se cumple. Cada niño es un milagro.

Según Jung, esta universalidad es lo que explica que las grandes leyendas no puedan atribuirse a un autor determinado, y que puedan reescribirse una y muchas veces sin perder su fuerza. La obra que han hecho sobre ellas muchas generaciones de contadores de cuentos y de oyentes es verdaderamente "colectiva". Las grandes leyendas representan los más secretos pensamientos y sentimientos de la raza humana, y por lo mismo son —dentro de normas humanas— cosas inmortales.

No debemos creer, sin embargo, que todas las leyendas sean empalagosos sueños de deseos realizados. Ciertamente no lo son los mitos griegos. Hace falta un libro que los estudie, analizando las múltiples relaciones que los ligan con los mitos de otras naciones y con el arte más consciente de los griegos, y explicando en qué forma difieren de otros grupos de leyendas. Una diferencia esencial es que muchos de ellos son trágicos: las leyendas de Narciso, Aracne, Siringa, Faetonte, Edipo mismo. Los griegos, hombres cuerdos, sabían que la realización de los deseos más profundos de la humanidad desencadena de ordinario la trage-

[11] Véase *supra*, vol. I, p. 121, lo que decimos sobre una versión poética de este mito. Una versión contemporánea (inspirada en la *Bucólica IV* de Virgilio) es la oda de W. H. Auden a John Warner, en *The orators*, III, 4.

día. La Cenicienta vive feliz de ahí en más. Pero Edipo se saca los ojos y toma el camino del destierro. Hércules, con su propio cuerpo transformado en instrumento de suplicio, muere abrasado en llamas.

Mientras tanto, en el campo de la literatura, han aparecido varias obras de notable vitalidad escritas por un grupo de autores modernos que cuentan y reinterpretan los mitos griegos en forma de dramas o relatos, dándoles a veces un ambiente moderno, pero casi siempre conservando el antiguo escenario y los antiguos personajes. Cosa curiosa, pocos de ellos llegan a tratar los mitos como símbolos del inconsciente, y parecen tan poco familiarizados con las investigaciones psicológicas como Joyce en *El despertar de Finnegan*. Por el contrario, prefieren emplear las leyendas como las emplearon los poetas griegos, haciendo de ellas un vehículo de significados morales y políticos para un público contemporáneo.

Aunque este movimiento tiene avanzadas en otros países, su base está en la Francia moderna, y sus actividades son aquí, sin género de duda, las más fértiles e interesantes. Su corifeo fué André Gide (1869-1951), que inició la tendencia en 1899 con su *Filoctetes* y su *Prometeo mal encadenado*, a los cuales siguió una obra teatral sobre la leyenda de Giges, *El rey Candaules* (publicada en 1901). Después recurrió a otros métodos para presentar los problemas que lo obsesionaban; pero su obra siguió suponiendo una educación clásica en sus lectores (por ejemplo las alusiones virgilianas de sus "diálogos platónicos" en justificación de la homosexualidad, *Coridón*, 1924), y siempre se consideró clasicista en su estilo.[12] En 1931 volvió a Grecia con un

[12] Hay una interesante afirmación de su punto de vista en la *Réponse à une enquête de "La Renaissance" sur le classicisme* (1923), incluída en el vol. X de sus obras completas:

Je ne pense pas que les questions que vous me posez au sujet puissent être comprises ailleurs qu'en France, la patrie et le dernier refuge du classicisme. Et pourtant, en France même, y eut-il jamais plus grands représentants du classicisme que Raphaël, Goethe ou Mozart?

Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques. Il me semble que les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation. La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise: au contraire), mais la soumission de l'individu, sa subordination,

terso y extraño drama sobre la leyenda tebana, *Edipo;* y hacia el fin de su larga vida escribió un relato en forma autobiográfica, *Teseo* (1946), donde incorporó algunos materiales de sus inconclusas *Consideraciones sobre la mitología griega.*

Poca duda puede haber de que lo que hizo ser a Gide un escritor neohelénico fué el ejemplo de Oscar Wilde, discípulo a su vez de Walter Pater y buen conocedor de la literatura clásica.[13] Gide admiraba a Wilde por dos razones principales: porque era un artista con un elevado concepto de la posición del artista en la sociedad y una técnica que mezclaba de manera curiosa la sensualidad y la severidad, y porque era un homosexual, con una valiente actitud hacia sus perversiones. En su ensayo *Oscar Wilde* cuenta Gide cómo encontró por vez primera a Wilde, cuando apenas tenía veintidós años, y qué fascinación le produjo. Con su voz maravillosamente atractiva, con su exquisita selección de palabras, Wilde contaba caprichosamente un cuento tras otro; y después, atrayendo al joven Gide a su lado, le contó algo especial, una historia de dos extraños amantes. Era una variación de la leyenda de Narciso, que murió de amor por su imagen reflejada en el agua: Gide decía que el agua había amado tiernamente a Narciso, porque pudo ver su belleza reflejada en los ojos del joven. Así, las primeras palabras de Wilde que Gide relata no sólo reflejan sus relaciones, sino que simbolizan ciertos caracteres esenciales comunes a sus temperamentos: supremo amor de la belleza sensual, pasión homosexual y fría suficiencia en sí mismos.

En la cronología de las primeras obras de Gide se manifiesta asimismo la influencia clásica ejercida por Wilde. En 1891 y en los años subsiguientes Wilde contó a Gide la prolongación

---

et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie.

Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. Le véritable classicisme ne comporte rien de restrictif ni de suppressif; il n'est point tant conservateur que créateur; il se détourne de l'archaïsme et se refuse à croire que tout a déjà été dit.

J'ajoute que ne devient pas classique qui veut; et que les grands classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir.

[13] Un ensayo reciente sobre los conocimientos de griego y latín que tenía Wilde es el artículo de A. J. A. Symons, *Wilde at Oxford,* en la revista *Horizon,* 1941.

de la leyenda de Narciso, con muchas otras variantes de los mitos griegos; en 1899 publicó Gide el *Prometeo mal encadenado,* prolongación de la leyenda de Prometeo. En 1893 sacó Wilde a la luz su *Salomé,* dramatización de una historia oriental venida de las orillas del mundo griego, escrita en un estilo de severidad clásica; en 1901 publicó Gide su *Rey Candaules,* dramatización de una historia oriental venida de las orillas del mundo griego, escrita en un estilo de severidad clásica. Los dos dramas tratan de siniestras desviaciones de la pasión sexual, y los dos autores dan un giro todavía más siniestro a la trama original. ¿Y por qué no sería el *Dorian Gray* (1891) de Wilde el hermano mayor del *Inmoralista* (1902) de Gide? Hay en Gide muchas cosas que no había en Wilde, y hay cosas en Wilde que no encontraron resonancia en Gide. Pero los dos poseían muchas cosas en común, y entre ellas la más extraña y la más poderosa de sus características. El resto de la historia está insinuado en el *Mopso* de Gide, y contado en *Si el grano no muere.*

En Alemania se escribieron algunos dramas sobre temas mitológicos antes de la Primera Guerra Mundial y durante ella. Entre esos dramas hay que mencionar la *Electra* de Hugo von Hofmannsthal (1903), obra de violencia atroz, puesta después en música psicopática por Richard Strauss, *Las troyanas* de Franz Werfel (1914), tragedia de guerra cuya heroína, Hécuba, sufre todas las agonías de la derrota y sin embargo tiene el valor de sobrevivir, y una melodramática *Antígona* (1917), por Walter Hasenclever, en que el tirano Creonte y el caudillo de sus ejércitos tienen un evidente parecido con Guillermo II y con Ludendorff.[14]

En los Estados Unidos produjo enorme impresión Eugene O'Neill con *El luto le está bien a Electra* (1931), donde las relaciones familiares, la mayor parte de los episodios y algunos de los aspectos morales de la tragedia de Agamemnón encuentran nueva expresión en un ambiente que es el de la Nueva Inglaterra del siglo XIX; pero el argumento clásico está aquí empequeñecido por una perversa insistencia en el tema de la represión sexual, y por la omisión de los grandes problemas religiosos y morales que encara Esquilo en su *Orestía.*[15]

[14] Debo mucho de estos datos a un artículo de Winifred Smith, "Greek heroines in modern dress", publicado en la *Sewanee Review,* vol. XLIX, 1941, pp. 385 *ss.* Hasenclever, desterrado en Francia, se suicidó en 1940 para no caer en garras de la Gestapo (véase "Letter from France", en *Horizon,* marzo de 1941).

[15] Véanse, sobre O'Neill, los siguientes estudios: F. Brie, "Eugene O'Neill

También es el tema sexual el motivo director de las recientes adaptaciones de *Medea* hechas en los Estados Unidos por Robinson Jeffers y en Francia por Jean Anouilh. Eurípides sabía bien, cuando escribió su tragedia, que gran parte del criminal frenesí de Medea se debía a que Jasón había rechazado su amor, dejándola sola, expuesta a una interminable inanición por falta de satisfacciones sexuales. Pero sabía que había algo más que eso. Sabía que mermaría la grandeza trágica de Medea si, en vez de representarla como una gran dama ofendida, una desterrada reducida a la miseria, una compañera engañada y una orgullosa mujer humillada, la mostrara principalmente como una muchacha semisalvaje retorciéndose de rabia por la frustración del placer. Anouilh hace de ella poco más que eso: su Medea es una gitana rusa deslenguada, y, en vez de huir en sombrío triunfo al final, incendia su carreta y perece allí, como la víctima de un barato crimen pasional. La Medea de Jeffers es una mujer de mayor estatura. (Jeffers es un poeta vergonzosamente olvidado: ninguna de sus creaciones carece de una notable grandeza.) Pero como uno de sus principales temas es la fuerza demoníaca del impulso sexual y su estrecho vínculo con la necesidad de matar, presenta a Medea sobre todo como una hermosa mujer transformada en una furia por la desviación de ese impulso.[16]

El heroísmo maldito es el tema de otras dos adaptaciones del mito griego. Una es la tragedia *Ícaro* (1927) del joven poeta italiano Lauro de Bosis.[17] Muestra a Ícaro y a su padre Dédalo como héroes del pensamiento, los descubridores del hierro, los primeros hombres que volaron por los aires. Personifican el espíritu creador del hombre y sus obras más grandes, la ciencia y la

als Nachfolger der Griechen", en *Germanisch-romanische Monatsschrift,* vol. XXI, 1933, pp. 46-59; B. H. Clark, "Aeschylus and O'Neill", en *The English Journal,* vol. XXI, 1932, pp. 699-710; y D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry,* Cambridge, Mass., 1937, cap. XV (donde se estudia todo el tema).

[16] Los que tuvieron ocasión de ver a Judith Anderson en el papel de Medea (Nueva York, 1947-1948) nunca olvidarán cómo mezcló las dos pasiones: cómo, cuando la nodriza le contaba, entre sollozos, la espantosa muerte de su rival, ella reía tan voluptuosamente como una amante feliz. La violenta abreviación que hace Jeffers de la *Orestía* en una sola pieza, mitad drama y mitad poema, *The tower beyond tragedy* (Nueva York, 1925), encierra algunas páginas de auténtica poesía y algunas maravillosas ideas (por ejemplo, la voz de Agamemnón hablando después de su asesinato a través del cuerpo de Casandra); pero las violencias físicas de lascivia y crimen llegan a tal extremo, que resultan increíbles o repulsivas más bien que verdaderamente trágicas.

[17] La traducción inglesa del *Icaro* (Nueva York, 1933), por Ruth Draper, tiene un prefacio de Gilbert Murray.

poesía. Es un hermoso concepto, expresado en algunos elocuentes discursos y explosiones líricas.[18] Por desgracia, el argumento —que hace a Ícaro caer del cielo porque ha rehusado el amor de la reina Pasífae, la cual pide a su padre (el Sol) que castigue al mancebo— es una intriga un tanto descabellada, indigna de los ideales del poeta. De Bosis terminó su vida con un sublime gesto de idealismo. Era adversario de Mussolini. Después de trabajar subterráneamente por algún tiempo, compró un aeroplano, voló por encima de Roma regando volantes antifascistas, y, como su propio Ícaro, se remontó de nuevo para encontrar la muerte.

Después, el filósofo contemporáneo Albert Camus ha encarnado su creencia de que la vida es un "absurdo" en varios cuentos y obras teatrales y en un grupo de ensayos que ha intitulado *El mito de Sísifo.*[19] En castigo de haber tratado de engañar a los dioses y triunfar de la muerte, Sísifo fué enviado al Infierno y condenado a empujar un enorme peñasco por una ladera: castigo interminable, porque la piedra rodaba siempre hacia abajo cuando iba llegando a la cima. Aunque muchos de nosotros vivimos una vida parecida aquí y ahora, Camus dice que no somos trágicos ni heroicos porque no nos damos cuenta de que nuestros afanes son desesperados, de que la vida misma es absurda. Comprenderlo y levantarse por encima de ello es la verdadera victoria. "La lucha por llegar a la cumbre es bastante en sí misma para llenar el corazón de un hombre. Debemos concebir feliz a Sísifo." Esto no es nuevo como cree Camus. Son las palabras mismas de Byron a su orgulloso pariente titánico, Prometeo:

El Hombre es, como tú, divino en parte,
turbio caudal de cristalina fuente;
y puede columbrar algo siquiera
del sepulcral destino que le espera,
su maldición, su torva resistencia,
y su doliente y mísera existencia;
mas tiene en su Alma, contra tantos males,
el potente fulgor de sus ideales,
su firme voluntad, y un ansia intensa
que le hace espiar, en medio de torturas,
su propia concentrada recompensa:

[18] Véanse en particular el primer coro (modelado sobre el primer coro de la *Antígona* de Sófocles) y los discursos rapsódicos de Ícaro en el acto I.

[19] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde,* París, 1942. También ha escrito un drama sobre Calígula, el emperador romano, a quien admira porque supo tratar la vida como "absurdo". Hay una brillante crítica de su actitud filosófica por A. J. Ayer en *Horizon,* marzo de 1946.

triunfante desafío a las alturas
que hace de la Muerte una Victoria.[20]

Prometeo fué la principal inspiración de un místico suizo, que llevó a cabo la más vigorosa transformación que se ha hecho del mito griego en los tiempos modernos. Aunque obtuvo el Premio Nobel en 1919, Carl Spitteler es todavía casi desconocido fuera de la Europa central.[21] Es, sin embargo, un notable poeta. Nacido en 1845, siguió la carrera eclesiástica, pero la abandonó más tarde. Se forjó su propia religión. Después de pasar ocho años como preceptor en Rusia, regresó a su patria y publicó un extraño libro llamado *Prometeo y Epimeteo* (1880-1881).

Prometeo y Epimeteo es una elaboración sumamente compleja del antiguo mito de los dos hermanos, Previsión y Retrovisión, Mirada y Arrepentimiento: el uno sabio y generoso, que eternamente progresa y eternamente sufre; el otro rudo y sencillo, que ambiciona la riqueza sin ninguna reflexión y acepta con los brazos

[20] Byron, *Prometheus* (en *Poems of July-September 1816*):

Like thee, Man is in part divine,
a troubled stream from a pure source;
and Man in portions can foresee
his own funereal destiny;
his wretchedness, and his resistance,
and his sad unallied existence:
to which his Spirit may oppose
itself —an equal to all woes—
and a firm will, and a deep sense,
which even in torture can descry
its own concentered recompense,
triumphant where it dares defy,
and making Death a Victory.

[21] El mejor libro sobre Spitteler es el de R. Faesi, *Spittelers Weg und Werk,* Frauenfeld, 1933, que tiene una extensa bibliografía. Véase también W. Adrian, *Die Mythologie in Carl Spittelers "Olympischem Frühling",* Berna, 1922; F. Buri, *Prometheus und Christus,* Berna, 1945; J. Fränkel, *Spitteler, Huldigungen und Begegnungen,* St. Gallen, 1945; O. Hofer, *Die Lebensauffassung in Spittelers Dichten,* Berna, 1929; el ensayo de C. G. Jung sobre *Prometeo y Epimeteo* en *Tipos psicológicos* (trad. española de Ramón de la Serna, 3ª ed., Buenos Aires, 1945, pp. 186-300); R. Messleny, *Karl Spitteler und das neudeutsche Epos,* Halle, 1918; F. Schmidt, *Die Erneuerung des Epos,* Leipzig, 1928 *(Beiträge zur Ästhetik,* vol. XVII); un excelente ensayo por A. H. J. Knight en *The Modern Language Review,* vol. XXVII, 1932, pp. 430-447, y un serio artículo introductorio de J. G. Robertson en su libro *Essays and addresses on literature,* Londres, 1935. En cambio, no vale la pena leer el ensayo de E. Ewalt, *Spitteler oder George?,* Berlín, 1930, que lo único que ofrece es una buena colección de efectos verbales de los poemas de Spitteler.

abiertos a la mujer perfecta, Pandora, aunque su dote encierra todos los males de la humanidad. El uno es mártir de su independencia, el otro víctima de su complacencia en sí mismo. Son dos aspectos del alma humana. En la poesía de la era revolucionaria, Prometeo —el creador, el enemigo de Dios, el mártir crucificado— fué un héroe muy querido.[22] En el libro de Spitteler, sin embargo, ambos hermanos ocupan la escena. Viven en un mundo en que las leyendas griegas están curiosamente entretejidas con conceptos sobrenaturales cristianos y gnósticos y con el misticismo del propio Spitteler; un mundo gobernado, no directamente por Dios, sino por un ángel. El ángel ofrece el papel de virrey a Prometeo, y éste lo rehusa, para poder conservar la libertad de su alma. Pero Epimeteo acepta. Se hace rico, poderoso y desgraciado. No cumple con su obligación de guardar a los tres hijos del ángel (Mito, Hiero y Mesías), protegiéndolos de los ataques del espíritu malo, Behemoth. El ángel llama entonces al otro hermano; Prometeo regresa del destierro y de la mendicidad y salva al reino del mundo, que los dos hermanos entregan al Mesías.

Este libro, publicado con pseudónimo, fué un fracaso. Era demasiado grande para los críticos suizos como Gottfried Keller; pronto fué eclipsado por otra obra escrita en la misma vena apocalíptica y prosa cuasibíblica, pero con más violencia y seguridad, el *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche.[23] Era, por otra parte, demasiado difícil de entender sin un estudio prolongado. Leer alegorías complejas es como resolver criptogramas: antes de empezar tiene uno que sentir la seguridad de que hay en ellos algún mensaje. Pocos estaban seguros de *Prometeo y Epimeteo.*

Veinte años después publicó Spitteler una epopeya, *Primavera olímpica* (1900-1906, revisada en 1910). Es un magnífico relato escrito en audaces y espaciosos dísticos aconsonantados de seis acentos, que cuenta cómo la dinastía olímpica de los dioses, obedeciendo a la llamada del Hado, despierta de un largo sueño en el mundo inferior, asciende al monte Olimpo (dejando atrás a la destronada caballería de Cronos que corre hacia abajo), compite por el cetro y por la mano de Hera, y cómo los dioses, con sus

[22] Prometeo fué una figura predilecta de Goethe, Shelley, Byron y otros (cf. *supra,* vol. I, p. 396, y vol. II, p. 187, nota 35, y pp. 192-193).

[23] A pesar de sus notables analogías, el libro de Spitteler y el de Nietzsche se escribieron con absoluta independencia el uno del otro. Ninguno de los dos autores conocía ni entendía al otro. Véase la afirmación del propio Spitteler, "Meine Beziehungen zu Nietzsche", en los *Süddeutsche Monatshefte,* 1908, la pulla de Nietzsche contra él en *Ecce Homo,* cap. 1, y el libro de J. Nagaz, *Spittelers "Prometheus und Epimetheus" und Nietzsches "Zarathustra",* Chur, 1912.

naturalezas y sus relaciones ya definidas, vagan después libremente a lo largo del mundo, en pleno ejercicio de todos sus demoníacos poderes, hasta que al fin la felicidad del cielo comienza a resquebrajarse, y con ella el imperio de Zeus. Éste crea entonces a Héracles, y lo envía a la tierra para salvar a la doliente humanidad.

Estas dos obras, junto con *Prometeo el Mártir (Prometheus der Dulder)*, que es una revisión y reinterpretación de la primera, dieron a Spitteler su derecho a la fama. *Prometeo y Epimeteo* tiene muchas notables cualidades. *Primavera olímpica,* por la cual se le concedió el Premio Nobel, está evidentemente mejor lograda como obra de arte.

Los dos libros son alegorías. Son relatos de luchas visibles y físicas entre seres sobrehumanos, pero representan ciertas pugnas que existen entre las fuerzas espirituales del mundo humano. Sin embargo, como *La reina de las hadas* de Spenser, cuentan su historia tan vívidamente y hacen a sus personajes, aunque extraños, tan reales, que el placer que producen en nosotros no es únicamente el de la comprensión de sus sentidos más hondos. Y, como todos los potentes artistas simbólicos, Spitteler crea imágenes y episodios que recordamos aparentemente en cuanto tales, pero que, a medida que los miramos, se van haciendo poco a poco transparentes, dejándonos penetrar a través de películas y películas, capas y capas de significado, todas ellas contenidas y vitalizadas dentro de sus páginas.

No hay espacio en este libro para estudiar la naturaleza de todos los significados. Algunos saltan a la vista. Los nuevos dioses, abriéndose paso hasta el Olimpo y compitiendo por la primacía, adquiriendo después su plena fuerza y dispersándose en múltiples actividades por el mundo, simbolizan el crecimiento del espíritu humano a través de la infancia y la irreflexiva y enérgica juventud, las dificultades, conflictos y sufrimientos del desarrollo, hasta llegar a la edad adulta. Nos recuerdan también de qué modo tan extraño surge de la oscuridad una nación, una raza, un imperio o una civilización, cuán feliz es su primavera de energía, cuán seguramente está predestinada a la muerte y cómo puede sobrevivir si, en vez de dominar a los demás, les envía un salvador. Muchos otros sentidos yacen enterrados mucho más hondo dentro de estas obras. Pero hasta una primera lectura dará a quienes amen la poesía varias escenas que lo obsesionarán con la misma constancia que las escenas simbólicas del *Fausto:* Prometeo retirándose al destierro con su león y su perro; la catastrófica carrera de Cronos a su ruina, como un abeto gi-

gante derribado en la ladera, que se bambolea y se precipita al abismo, sin dejar más que un remoto eco de su caída.

La mayor parte de las figuras míticas de Spitteler son de origen griego.[24] Su pesimismo fundamental, su juicio de que la vida es hermosa pero mala, viene en parte de Schopenhauer a través de Burckhardt, y es en parte algo puramente griego. También Nietzsche, pensando por su cuenta en esa misma dirección, evocó un pesimismo semejante como fruto de su estudio del arte griego. Sin embargo, los personajes de Spitteler son suizos, y desde luego alemanes, en cuanto a su ejecución. Sufren y pelean, temen y odian más que los dioses de la Hélade. Los amenazan monstruos que son, no como la serpiente Pitón a quien Apolo dió muerte, sino tan peligrosos como Fenris-Wolf. Su Olimpo no es la serena cumbre que se alza hasta besar el cielo y domina el Egeo: es un pico de los Alpes con praderas en sus hondonadas, un Walhala rodeado de truenos y resplandeciente de relámpagos. La misma Hebe, que lleva a los nuevos dioses el manjar de la inmortalidad, salta y tararea como una vaquerilla de los Alpes tiroleses.[25] No obstante, el sentimiento que Spitteler tiene de los Alpes está expresado hermosamente. Dijimos antes que Wordsworth es uno de los pocos poetas de las montañas: Spitteler es ciertamente el más grande.

Es difícil compararlo con otros artistas. En la música tiene como parientes a Bruckner, con sus ritmos largos y pausados y su sencilla nobleza, a Richard Strauss, con su amor a las montañas y a las contiendas heroicas, y a Wagner, con sus inmensas concepciones y su sentido primitivo del hado. En la literatura no hay en absoluto nadie como él, pues Spitteler combina

[24] Véase el ensayo de A. H. J. Knight, en *The Modern Language Review*, vol. XXVII, 1932, pp. 443-444, acerca de los conocimientos de griego que tenía Spitteler. También debo a este ensayo las observaciones sobre el pesimismo de Spitteler.

[25] Spitteler, *Olympische Frühling*, 1ª parte, 3 *(Hebe):*

Und sieh, am Horizonte droben auf der Weid
wuchs aus dem blauen Himmel eine schlanke Maid,
in Tracht und Ansehn einer schlichten Hirtin gleich,
doch schimmernd wie ein Engel aus dem Himmelreich.
Die hohlen Händ als Muschel hielt sie vor dem Mund,
draus stiess sie Jauchzerketten in den Alpengrund.
Jetzt hat ihr Blick die Lagernden erspäht. "Juchhei!"
Und mit verwegnen Sprüngen kam sie flugs herbei.

Es imposible no pensar en la primera aparición de Venus a su hijo en la *Eneida,* I, 314 *ss.,* como una doncella cazadora de rodillas desnudas, que saluda a los troyanos con un alegre *heus, iuuenes!*

la sublime grandeza de Landor con el misticismo religioso y la veloz energía de Nietzsche. El pintor más parecido a él es su contemporáneo y compatriota Arnold Böcklin.[26]

Pero Spitteler es algo más que un artista del siglo XIX. Es como una fuerza de la naturaleza. El mundo en que vivía es ese mundo en que penetramos cuando allá arriba, en la cima de una montaña, a muchos kilómetros de todo camino y de todo poblado, sentimos un nuevo ritmo de vida que late lentamente, pausadamente, a través de nosotros; el torrente ruge allá abajo, las cañadas le responden con su eco, el viento silba en nuestros oídos, los picos que nos cercan por todas partes no están quietos, sino que parecen estar bregando y pugnando en una lucha milenaria, las nubes enormes como ciudades galopan bajo el arco infinito del cielo, las selvas y los glaciares avanzan y retroceden en eterna guerra, y el universo todo es teatro de combates seculares, lentos y poderosos, que los pigmeos humanos no podemos entender del todo, y ante los cuales debemos inclinarnos.

En los últimos años ha habido muchísimas otras obras que reinterpretan las leyendas griegas, en la poesía, la prosa y el teatro: demasiadas para ser mencionadas aquí.[27] Pero el más interesante grupo de estas obras es el de los dramas neohelénicos escritos por los modernos dramaturgos franceses. Hemos señalado a André Gide como el corifeo de este movimiento en Francia. No todos los dramaturgos mencionados pueden llamarse discípulos suyos; sin embargo, todos han adoptado muchas de sus actitudes ante el mito, transformando y a veces falseando las leyendas del mismo modo que él; y comparten más o menos su enfoque anímico fundamental. Así, pues, la obra de Gide puede considerarse en el mismo grupo que la de ellos. Ya hemos enumerado sus más importantes libros, sobre temas legendarios griegos. De las obras de los demás, éstas son las principales:

Antigona (1922), *Orfeo* (1926) y *La máquina infernal* (1934) de Jean Cocteau;

Anfitrión 38 (1929), *No habrá guerra de Troya* (1935) y *Electra* (1937) de Jean Giraudoux;

[26] Sobre Spitteler y Böcklin véase R. Faesi, *Spittelers Weg und Werk, op cit.*, pp. 238 *ss.* Hay una obra en dos volúmenes sobre este mismo particular, *Spitteler und Böcklin,* por S. Streicher, Zurich, 1927.

[27] Las interpretaciones que aparecen en la poesía inglesa y norteamericana están estudiadas de manera muy completa y con gran finura por el profesor Douglas Bush en los últimos capítulos de su libro *Mythology and the ro-*

Eurídice (1941), *Antígona* (1942) y *Medea* (1946) de Jean Anouilh;
Las moscas (1943) de Jean-Paul Sartre.

Antes de considerar detalladamente estos dramas, podemos preguntarnos por qué han acudido tantos dramaturgos modernos a la mitología griega en busca de asuntos. Hay para esto varias respuestas.

En primer lugar, buscan en ella temas que puedan tratarse con vigorosa sencillez, temas que tengan la bastante autoridad para sostenerse por sí mismos, sin necesidad de masas de detalles realistas o "impresionistas" que los hagan convincentes. Esa misma tendencia está ejemplificada en la música contemporánea por el *Edipo Rey* de Stravinsky y las *Gymnopédies* de Erik Satie, y mejor aún en el arte por los cuadros de Chirico y las esculturas de Maillol.

Por otra parte, estos temas no sólo son sencillos en sus contornos, sino también profundamente evocadores por su contenido; y aquí es donde los dramaturgos neohelénicos se encuentran con los psicólogos, pues saben que todo gran mito encierra una profunda significación para los hombres de todas las épocas, la nuestra inclusive. Así, bajo la ocupación alemana, al remodelar la leyenda de Antígona y la de Orestes, Anouilh y Sartre tuvieron la posibilidad de hablar del problema de la resistencia a una autoridad injusta pero aparentemente irresistible, no sólo con mayor seguridad, sino también con amplitud mucho mayor que si hubiesen inventado una intriga contemporánea. Y de la misma manera, debido a que un elemento de la tragedia es el conocimiento previo, en el público, del inminente desastre, había una cualidad profundamente trágica en el drama de Giraudoux que muestra todos los esfuerzos y sacrificios hechos por los estadistas de ambos bandos para impedir la guerra troyana, desatada a pesar de ellos por la apasionada locura de turbas y demagogos. Como su pieza se representó en 1935, vino a ser no sólo una tragedia griega, sino también una tragedia contemporánea.

Asimismo, como los intelectuales franceses están siempre en una actitud defensiva contra los Olímpicos, Gide, Cocteau y los otros autores encuentran cierto alivio en humanizar, destronar y aun vulgarizar algunas de las imponentes y majestuosas tradiciones antiguas. Al acercar los mitos a la humanidad, los hacen

---

mantic tradition in English poetry, Cambridge, Mass., 1937 (*Harvard Studies in English*, vol. XVIII).

más reales. Por otra parte, encuentran también que los mitos son fuentes inagotables de poesía. Uno de los defectos más graves del teatro moderno es que le falta fuerza de imaginación. Es rápido, ingenioso, a veces meditabundo, siempre realista. Pero los grandes dramas del mundo no pisan el suelo. Se levantan sobre él y se transforman en poesía. Debido a la insistencia del mundo moderno en la fuerza y en las posesiones materiales, es sumamente difícil escribir una obra contemporánea de teatro que se remonte, en sus momentos más nobles, a la esfera poética; pero los problemas contemporáneos, tratados como versiones de mitos griegos, pueden recibir otra elaboración y encontrar soluciones poéticas, ya sea con la poesía de la imaginación, ya con la poesía del heroísmo trágico.

Por su forma, estas obras teatrales son muy severas, pero sin ser rígidamente clásicas. Con excepción de *La máquina infernal* de Cocteau, obedecen las unidades de tiempo y lugar estrechamente, aunque con cierta libertad, y todas conservan la indispensable unidad de acción. Todas están escritas en prosa absolutamente moderna, una prosa que en Cocteau y en Giraudoux se remonta a menudo y se adorna de imágenes poéticas, y que en estos dos y en los demás desciende a menudo a un lenguaje vulgar y de jerga. Del coro de la tragedia griega no quedan aquí más que algunos vestigios: un grupo de mujeres que hablan en prosa llana en el *Edipo* de Gide, un solo comentador (como el coro de *Enrique V)* en la *Antígona* de Anouilh y en la *Antígona* de Cocteau (papel que el propio Cocteau tomó en la noche del estreno).[28]

Los argumentos son casi siempre, en sus rasgos principales, idénticos a los mitos en que se basan. No podrían ser diferentes. Sería ridículo escribir un drama en que se quisiera demostrar que Julio César no fué asesinado, o que Troya nunca fué conquistada e incendiada. Pero lo que hacen es tomar el relato de la muerte de César o de la caída de Troya y darle un nuevo sentido, una nueva dirección, explicar los hechos de manera no-

[28] *Le viol de Lucrèce* (1931), por André Obey, es un interesante experimento porque trata de tender un puente entre el público y los actores: para esto introduce un recitante y una recitante que se sientan, enmascarados, a cada lado del proscenio durante toda la representación. A veces relatan cosas ocurridas fuera de la escena, a veces dicen lo que deberían decir las multitudes, y de vez en cuando citan frases del poema de Shakespeare en que se basa el drama: "pobre avecilla", dicen, y "pobre cierva asustada", *pauvre biche effrayée,* palabras que en los últimos momentos del drama se cambian en *pauvre biche égorgée.*

vedosa, rara e interesante, arrojar extrañas luces sobre los personajes que intervienen en la acción, y, remodelando valores, motivos y resultados, subrayar la infinita incertidumbre y complejidad de la vida humana. Eurípides fué entre los griegos el maestro de este arte: se especializó en dramatizar leyendas poco conocidas, como la tradición de que los dioses mantuvieron a Helena en Egipto y enviaron en su lugar un hermoso fantasma a Troya. Ya hemos visto cómo un novelista de fines del Imperio no sólo se empeñó en falsificar la caída de Troya pintándola como una derrota traicionera, sino que impuso su ficción sobre generaciones de poetas medievales.[29] Todo escritor que intente crear algo sobre una base mitológica tiene que agregar, suprimir o alterar cosas.[30]

Un ilustre escritor francés ha destruído, o invertido, una leyenda famosísima, no porque no vea con amor la poesía griega y latina, sino porque prefiere la naturalidad al heroísmo petrificado y solemne. Es el novelista francés Jean Giono, que nos cuenta en su autobiografía que el descubrimiento de Virgilio fué para él una revelación tan deslumbradora como una conversión religiosa. Ha escrito varios libros en que intenta reproducir, en prosa, las riquezas pastoriles y animistas que siente en la literatura clásica. En su *Nacimiento de la Odisea* (1938) cuenta la historia del regreso de Odiseo a su hogar. Sitúa la escena en un fértil ambiente campestre, más parecido al mediodía de Francia que a la desnuda Ítaca, y pinta al héroe mismo como un embustero nervioso y ya cerca de la vejez, que inventa la historia del Ciclope, de Escila y Caribdis y todas las demás simplemente para explicar los años que pasó, durante su regreso, viviendo con mujeres hechiceras como Circe, y para compensar con ellas su estado andrajoso y la timidez que siente al acercarse a su hogar. Hay un guitarrista viejo y ciego que oye sus mentirosas hazañas, las convierte en baladas nuevas y recorre, cantándolas, todos aquellos campos.

Los detalles de este relato están estudiados cuidadosamente para que resulten antiheroicos. Por ejemplo, Odiseo siente un miedo cerval por Antínoo, el fuerte y joven atleta con quien Penélope ha estado viviendo en adulterio; pero, en una riña que se suscita, golpea por pura casualidad a ese Antínoo, el cual huye, perseguido por Odiseo, y busca refugio cerca de la playa; pero un acantilado se derrumba, y el joven cae mutilado

[29] Véase *supra*, vol. I, pp. 86 *ss.*

[30] Gide expone este pensamiento en sus *Considérations sur la mythologie grecque* (vol. IX de sus obras completas), al comienzo.

al mar. De ahí el cuento de que Odiseo dió muerte a todos los pretendientes de Penélope. En vez del viejo y fiel perro Argo, una urraca domesticada reconoce a Odiseo cuando vuelve; pero, para impedir que lo descubra Antínoo, Odiseo la estrangula con su mano. En una versión de la leyenda, Odiseo muere accidentalmente a manos de su propio hijo: no Telémaco, sino Telégono, hijo de Circe. Pero el libro de Giono termina con una escena en que aparece el sedicioso Telémaco preparando a sangre fría el asesinato de su padre. Aunque el relato es ingenioso y las descripciones muy vívidas, la inversión de la saga heroica de Odiseo es bastante artificial. Un personaje tan poco sutil y tan pacífico nunca hubiera podido volver a su casa, y mucho menos pelear afortunadamente durante los diez años de la guerra de Troya.

Fuera de este solo ejemplo, los cuentistas y dramaturgos franceses modernos conservan los contornos de las leyendas, pero al mismo tiempo las refunden, para sacar a luz verdades inesperadas. Por ejemplo, no hay mucho fundamento para creer que Héctor y Odiseo hayan hecho un esfuerzo concertado con el fin de evitar la guerra troyana mediante negociaciones, y que lo que desató la lucha fué la obra de algunos agitadores exaltados a quienes no se conoce; sin embargo, es ciertamente plausible la idea de que los dos prudentes héroes pensaban más bien en la paz que en la guerra. Y aunque Giraudoux, al inventar a un militarista bravucón y a un propagandista fanático que precipitan la catástrofe, crea personajes más apropiados para la Alemania y la Francia modernas que para la Grecia de la Edad de Bronce, el anacronismo no daña a la verdad principal que está exponiendo.

La *Eurídice* de Anouilh no se parece a ninguna de las otras piezas teatrales de este grupo, porque es enteramente moderna en su escenario y casi ininteligible si no se conoce el mito. La leyenda cuenta que Eurídice, esposa del músico Orfeo, murió repentinamente; que él, gracias al encanto de su música, consiguió entrar en el mundo de los muertos y obtuvo permiso de sacar de allí a Eurídice, con la condición de no mirarla antes de llegar al mundo de los vivos; pero que olvidó su promesa, la perdió para siempre, y anduvo vagando por la tierra, lleno de desesperación, hasta que fué despedazado por las salvajes ménades de Tracia. En la pieza de Anouilh, Orfeo es un violinista de café que encuentra en una estación de ferrocarril a una actriz que va de jira; se enamora de ella, pero la pierde por su insistencia en averiguar quiénes fueron sus amantes anteriores. Se la

devuelve un misterioso Monsieur Henri (que no tendría ningún sentido si no se le entendiera como parte del mito griego) a condición de que no le vea el rostro hasta la mañana siguiente. Pero él vuelve a preguntarle toda la verdad, la mira en la cara y la pierde de nuevo, porque la actriz muere. Su fracaso es un símbolo del hecho (analizado tan minuciosamente por Marcel Proust) de que un amante no puede menos de tratar de averiguar todo acerca de la vida de su amada, aunque esto acabe con su amor.

En el *Prometeo mal encadenado* de Gide, Prometeo no está ya preso en la roca, pero lleva a todas partes un águila como animal doméstico, y la alimenta con sus propias entrañas. ¿Por qué? Porque, ya que tiene su águila (y en el fondo todos tenemos la nuestra), quiere verla brillante y hermosa, no miserable y con el cuello colgando como el de un albatros muerto; quiere un águila que lo ame y viva de la sangre de sus entrañas. Y el *Edipo* del mismo autor —donde uno de los hijos de Edipo escribe un libro que corresponde fielmente a dos obras escritas por discípulos de Gide,[31] y donde la Esfinge no es sino el monstruoso enigma de la vida, que intimida a todo joven, pero que se apresura a desaparecer tan pronto como el joven contesta su adivinanza con la palabra HOMBRE (esto es, afirmando que la naturaleza humana crea sus propias normas)—, este *Edipo* en que todos los personajes son corrompidos pero orgullosos, es un reflejo del propio Gide y de los corrompidos pero orgullosos hijos de su espíritu. De todas estas obras neohelénicas, el *Anfitrión 38* de Giraudoux es la más rica por el vigor con que revela verdades inesperadas acerca de grandes temas: el amor conyugal, el poder que tiene toda mujer sobre todo hombre (aun sobre un dios disfrazado de hombre) y la relación que hay entre el hombre y los dioses.

Todos estos dramaturgos son buenos psicólogos, y han descubierto motivos nuevos, pero plausibles, para explicar las acciones narradas por la tradición mítica. En la autobiografía de Teseo dice Gide que cuando Ariadna le dió un hilo para guiarlo en su salida del laberinto habitado por el Minotauro, trataba en realidad de adherirlo a ella, cosa que él no toleraba, y que ésa fué la razón por que después la abandonó en una isla desierta; y dice también que, cuando Teseo "olvidó" cambiar por blancas las velas negras del barco que lo traía a Grecia, con lo cual su padre hubiera sabido que estaba salvo (causando así indirecta-

[31] Estas obras son *Notre inquiétude* por Daniel-Rops, y el ensayo *Un nouveau mal du siècle* publicado por Marcel Arland en la *Nouvelle Revue Française*.

mente el suicidio de su padre y su propio ascenso al trono), en realidad no hubo tal olvido, como tampoco olvidó a Ariadna en Naxo. En el mismo libro dice Edipo que se ha sacado los ojos, no para castigarse a sí mismo, sino para castigarlos a ellos por no haber visto lo que hubieran debido ver. Creonte es de ordinario el típico tirano rudo y violento; pero en la *Antígona* de Anouilh explica con mucha serenidad y paciencia que, lejos de ser cruel, es simplemente un administrador de la ley, del orden y del gobierno eficaz, ideal más noble que cualquier código moral exclusivo de un individuo. Y lo es de tal manera, que después de la tragedia, cuando Antígona se ha ahorcado, cuando el mismo hijo de Creonte lo ha abrumado de reproches y se ha dado la muerte, cuando su propia mujer se ha degollado, lo único que hace es suspirar pesadamente y salir, al llamado del deber, para presidir una junta del gabinete, muerte tan absoluta como la de los otros. La más seductora interpretación de motivos, aunque no la más profunda, es *La máquina infernal* de Cocteau, donde la Esfinge, a pesar de ser una divinidad infinitamente más poderosa que el arrogante joven Edipo, le revela su enigma porque él ha encantado la parte humana que hay en ella, pero, como Némesis, mira con lástima la próxima satisfacción de su ardiente ambición, la ambición favorecida por los dioses: Edipo suplantará a su padre, ganará el reino, se casará con su madre; pero después, cuando la llama de la mecha haya llegado hasta el explosivo, quedará disperso entre las ruinas de su propia fuerza.

André Gide ocupa, entre todos los escritores de este grupo, un lugar especial como inventor de nuevos y repulsivos episodios y de nuevos y viciosos motivos. Durante más de dos mil años los hombres han repetido la horrible historia de los Labdácidas; pero Gide es el primero que sugiere que los hijos nacidos del inconsciente incesto de Edipo procuraban deliberadamente (y no sin fortuna) seducir a sus propias hermanas.[32] La historia de Candaules y Giges, según la cuenta Heródoto (y según la vuelve a contar Gautier), es ya bastante picante: el rey está tan pagado de la hermosura de su mujer, que esconde en el aposento a Giges, su visir, para que la vea desnudarse. Pero Gide hace que el rey, en un fenomenal acceso de generosidad, salga de la habi-

[32] Mi colega Justin O'Brien observa que a Gide le interesa, como a Molière, la idea de que el vicio es contagioso. Así como la hipocresía de Tartufo y la codicia de Harpagón se comunicaban a las personas que entraban en contacto con ellos, así el incesto inconsciente de Edipo (¿o acaso fué del todo inconsciente?) se difunde de él y contagia a toda su familia.

tación y diga a Giges que lo sustituya esa noche.[33] Teseo, en la leyenda, es amante de Ariadna y luego de su hermana Fedra. Pero el Teseo de Gide dice a Ariadna que le ha entrado un capricho por su *hermano* menor; ella, muy de acuerdo con ese antojo, acepta la corrupción de su hermano, y entonces Teseo mete en el barco a Fedra, disfrazada con las ropas del muchacho, que sufre un cruel desengaño.[34] El mal gusto en el nivel de Gide, como la poesía de Nerón o la arquitectura de Gaudí, es tan difícil de lograr como el buen gusto, y es por lo menos una cosa igual de rara. Teseo no es el más simpático de los héroes de la mitología, pero Gide lo pinta con esos rasgos peculiarmente cínicos de inmoralidad sexual que la mayor parte de sus personajes ostentan tan orgullosamente como una oriflama. "Nunca me gusta dejar un deseo insatisfecho —dice al volver de una hermana a la otra—: es malsano."[35] Hasta el velo de Ariadna, que los amantes de la poesía han visto siempre como una patética señal de su traicionero abandono y de su soledad, el velo que, según Ovidio, hizo Ariadna ondear al viento para que su amante volviera a Naxo

(y en una larga rama puse un cándido velo
para hacer señas al que así me olvidaba[36]),

hasta ese ligero detalle consigue Gide mancharlo, consciente o inconscientemente. En su relato, el velo se transforma en un largo chal que el viento arrebata de los hombros de Ariadna; Teseo lo coge al vuelo, y al punto, después de desnudarse públicamente, se cubre con él los riñones pasándoselo entre los muslos.[37]

Todos estos autores se afanan por evitar que sus dramas sean remotos, arcaicos, irreales. Por eso, aunque no ponen deliberadamente anacronismos en la escena, hacen el lenguaje lo más moderno posible, y a menudo incurren en vulgaridades de detalle y de expresión. En la *Electra* de Giraudoux hay una mujer que dice, irritada, que siempre tiene que encender los cigarros de su marido y filtrar su café.[38] Helena de Troya, como una

[33] Gide, *Le roi Candaule,* II, al final.

[34] Gide, *Thésée,* X. El cambio de hermana por hermano es una de las obsesiones de Gide: véase el comienzo de *Corydon.*

[35] Gide, *Thésée,* XI.

[36] Ovidio, *Heroida X,* 41-42:

candidaque inposui longae uelamina uirgae,
scilicet oblitos admonitura mei.

[37] Gide, *Thésée,* IV.

[38] Giraudoux, *Électre,* II, VI.

francesa moderna, dice que Paris puede abandonarla unas horas "para jugar bolos o pescar anguilas".[39] En la *Antígona* de Sófocles hay un centinela que cuenta a Creonte el crimen de Antígona en lenguaje relativamente tosco y grosero; pero en la *Antígona* de Anouilh hay varios centinelas, que acentúan el solitario idealismo virginal de la heroína con charlas soeces y obscenas, hablando de borracheras y de burdeles. En el *Orfeo* de Cocteau, el poeta es despedazado porque presenta en una justa poética la frase oracular *Madame Eurydice Reviendra Des Enfers,* cuyas letras iniciales forman la más ordinaria de las indecencias francesas. Gide (excepto en su temprano *Filoctetes*) se empeña deliberadamente en ser trivial, porque cree que lo heroico es falso y que lo trivial es verdadero. Bastará un ejemplo. Cuando Edipo descubre su delito y sale de la escena para sacarse los ojos, Gide hace que el coro permanezca en las tablas. En vez de guardar silencio o de entonar un canto de lástima y terror, prorrumpe en comentarios irritantemente triviales:

> Todas ésas son historias de familia; a nosotros no nos interesan... Se ha hecho su cama, y ahora va a acostarse en ella.[40]

A pesar de semejantes excentricidades, los mejores de estos dramas son muy hermosos, y aun los menos buenos contienen pensamientos profundos e ideas perdurables. La tragedia tiene que levantarse por encima de las realidades de cada día en alas de la imaginación y de la emoción. Los grandes trágicos han conocido siempre esta necesidad, y han acudido a muchos medios para satisfacerla: vívidas descripciones como el discurso de la señal del fuego en el *Agamemnón* de Esquilo, fantásticos cuadros escénicos como la tempestad en el *Rey Lear* y las durmientes Furias en *Las Euménides;* símbolos como la alfombra de púrpura en el *Agamemnón* y el cráneo del bufón en *Hamlet* y la obsesión de lavarse las manos en *Macbeth;* riqueza métrica, tanto dramática como lírica; sufrimiento físico como el de Prometeo,

[39] Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu,* II, VIII.

[40] *Œdipe,* III. Es un espantoso juego de palabras acerca del lecho incestuoso de Edipo: "On peut dire qu'il s'est mis là dans de mauvais draps." Para ser hombre de tanta imaginación lírica, Giraudoux comete una sorprendente cantidad de vulgaridades como ésa. En *Électre,* I, I, una de las pequeñas Euménides dice al jardinero: "Le destin te montre son derrière. Regarde s'il grossit!" Y en su *Elpénor* (1929) hay un poema sobre la seducción de Helena, que termina con estos versos:

> *C'est un péché, je le confesse,*
> *mais Pâris vaut bien une messe!*

Filoctetes, Orestes, Otelo, Gloucester, Fedra; y, por encima de todo, apariciones sobrenaturales: augurios, señales divinas, espíritus benéficos o trasgos perversos. Plegándose a la decadencia del gusto y al estrechamiento de la imaginación, la mayor parte de los dramaturgos modernos no intentan siquiera efectos tan atrevidos: o, si alguna vez lo procuran, lo hacen de manera torpe y poco convincente. Sin embargo, los dramaturgos neohelénicos franceses, estimulados por el ejemplo de sus predecesores y fortalecidos por los mitos que emplean (o por los cuales son empleados), recurren a esos efectos para ennoblecer su obra.

Sartre ha creado un vigoroso símbolo nuevo para ese sentido de culpa que no es en el fondo sino debilidad y cobardía: en *Las moscas* presenta a la ciudad de Argos, culpable de un crimen sangriento, invadida por una plaga de moscardones negros, y pinta a las Furias mismas que amenazan a Orestes en forma de monstruosos tábanos que chupan la sangre. Las moscas fastidian, y enervan, y en enjambres llegan a atemorizar, pero rara vez hacen morir al hombre. Con energía y decisión, matando algunas y espantando otras y pasando el resto por alto, puede uno sobrevivir. Esta pieza se representó cuando Francia estaba ocupada por los alemanes. Así también, en *La máquina infernal* de Cocteau, la reina Yocasta, patética, nerviosa, pero hermosa todavía, entra llevando de la mano a Tiresias, el vidente ciego que prevé su tragedia. Su chal va arrastrando tras ella, y Tiresias lo pisa. Entonces exclama Yocasta:

> ¡Estoy rodeada de objetos que me detestan! Todo el día me ha estado molestando este chal. Una vez se engancha en las ramas, otra vez se enrolla en el eje de un carro, y ahora tú te tropiezas en él... ¡Es espantoso! Acabará por matarme.

Ése es el chal con que más tarde se ahorca; y en la última escena aparece (visible sólo para las cuencas sin ojos de Edipo) con esa prenda alrededor del cuello. En el mismo drama, las bodas de Edipo con su madre están tratadas con tacto e imaginación magistrales. Los recién casados, solos ya en la cámara nupcial, están llenos de fatiga por las ceremonias de la coronación, la larga procesión, los pesados ropajes: se mueven lentamente, semidormidos, invadidos por un sueño incómodo. Edipo se duerme pesadamente al echarse a descansar, atravesado en el lecho matrimonial; su cabeza, que cuelga fuera de la cama, descansa en una cuna vacía (antaño la suya), que Yocasta conserva en memoria del hijo que perdió; y, mientras él duerme, ella mece lentamente la cuna.

La autoridad de la leyenda hace que para un dramaturgo sea más fácil introducir lo sobrenatural en una pieza de ambiente mitológico que en un drama de ambiente contemporáneo. Los dramaturgos franceses no se contentan, por regla general, con imitar las apariciones tradicionales de seres sobrehumanos en el teatro griego. Prefieren dar a sus creaciones nuevas formas. Las moscas de Sartre son una de esas creaciones. Las Furias aparecen también en la *Electra* de Giraudoux, como niñas que poco a poco crecen y se transforman en muchachas y después en mujeres altas y fuertes, a medida que el plan de venganza de Orestes se acerca a su madurez. En el último acto de este mismo drama se ve un buitre que flota primero muy alto por encima de la cabeza de Egisto, señalado por el destino, y que después, poco a poco, va volando más bajo. El *Orfeo* de Cocteau es, bien visto, una extravagancia surrealista, ingeniosa pero sin sentido. Sin embargo, hay en él una divinidad poderosa y terrible: la Muerte. No es un esqueleto coronado, ni un ángel con alas: aparece como una joven hermosa e impasible, que se pone una bata blanca y una mascarilla de cirujano, y que, mientras está muriendo Eurídice, su paciente, dirige la manipulación de esas máquinas intrincadas y terribles que hay en las modernas salas de operaciones. Ningún jinete apocalíptico, ninguna figura con guadaña podrían producir este efecto en nuestros días. Pero la más impresionante de todas estas figuras es la Esfinge en *La máquina infernal* del propio Cocteau. Al principio es sólo una muchacha a quien el joven Edipo encuentra en el camino; pero luego se transforma en un monstruo alado, mitad mujer y mitad leona; y el orgulloso Edipo cae ante ella, hechizado y rendido.

Mucho podría decirse de la elocuencia de Giraudoux, que escribió exquisitas páginas de prosa, y cuyos personajes hablan con imágenes vívidas como relámpagos, siguiendo esa tradición dramática francesa de *raisonnement,* de disquisición sobre temas abstractos. Si acaso, sus personajes discuten demasiado. Pero Giraudoux y Cocteau son los dos únicos de estos escritores cuyo estilo alcanza verdadera elocuencia en los grandes momentos. Un ejemplo bastará. Cuando Edipo cae ante la Esfinge, queda paralizado. Exclama: "¡Yo resistiré!" Y ella replica:

> Es inútil que cierres los ojos, que apartes la cabeza. Pues mi poder no se ejerce por el canto ni por la mirada. Sino que, más atinado que un ciego, más rápido que la red de los gladiadores, más sutil que el rayo, más tieso que un cochero, más pesado que una vaca, más aplicado que un alumno sacando la lengua frente

a sus números, más lleno de cordajes y velas, más anclado y más balanceado que un navío, más incorruptible que un juez, más voraz que los insectos, más sanguinario que los pájaros, más nocturno que el huevo, más ingenioso que los verdugos asiáticos, más taimado que el corazón, más desenvuelto que la mano de un tramposo, más fatal que los astros, más atento que la serpiente que humedece su presa de saliva, segrego, expulso de mí, suelto, devano, desenrollo y enrollo de tal suerte, que me bastará querer esos nudos para hacerlos y pensar en ellos para tenderlos o para desbaratarlos; tan fino que se te escapa, tan flexible que creerás ser víctima de algún veneno, tan duro que una torpeza de mi parte te amputaría, tan tenso que un arco produciría entre nosotros un lamento celestial; rizado como el mar, como la columna, como la rosa, musculoso como el pulpo, complicado como las maquinarias del sueño, invisible sobre todo, invisible y majestuoso como la circulación de la sangre de las estatuas, un hilo que te sujete con la volubilidad de los arabescos locos de la miel que cae sobre miel.[41]

Comenzamos este estudio preguntando por qué estos dramaturgos eligen como tema las leyendas griegas. La respuesta fundamental es que los mitos son eternos. Tratan de los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino: y todos, de un modo o de otro, tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles, y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos.

[41] Cocteau, *La machine infernale*, acto II.

XXIV

CONCLUSIÓN

Hemos hecho un largo camino. Hemos seguido el caudaloso río de la influencia griega y romana en la literatura desde su primer contacto con la vida de la Europa moderna, entre los bosques y páramos de la Edad Oscura; lo hemos visto atravesar los paisajes, más blandos, de la Edad Media, que esa influencia contribuyó a enriquecer y adornar; hemos visto al río bañar la cálida tierra estival del Renacimiento, provocando una tremenda fertilidad de brillantes flores y arracimados frutos; después lo hemos visto discurrir por un cauce ya cuidadosamente enderezado, bordeado de mármoles y flanqueado de estatuas, a través de la era barroca; en seguida reventar otra vez en nuevas e inesperadas cuencas, durante la era de la Revolución, serpear aquí en confuso movimiento a través de los floridos ensueños de un joven poeta enamorado, derrumbar allá, con melodioso estruendo, tradiciones seculares, e hincharse y acometer los propios templos del cristianismo; y luego lo hemos visto fluir con fuerza y gracia, en nuevos canales, a lo largo de la literatura del siglo XIX y a través de la del XX, hasta desembocar en nuestros días, en que los psicólogos y dramaturgos modernos contemplan con admiración y respeto las inmortales figuras de faunos y héroes, ninfas y dioses, traídas hasta nosotros en su eterno raudal.

Nos ha sido imposible seguir todos sus recodos y recorrer todas sus múltiples cuencas, y apenas hemos podido indicar algunas de sus principales bifurcaciones. Hubiera sido grato explorar algunos de los países que quedan un poco apartados del cauce principal: considerar, por ejemplo, el célebre pero olvidado *Adonis* del poeta barroco Marini, o contemplar las tragedias homéricas y las hermosas odas del polaco Kochanowski, admirador de Ronsard. También muchos autores modernos han tenido que quedar fuera de nuestro estudio, porque aunque sienten la fuerza de la influencia grecorromana, la expresan menos creadoramente o más excéntricamente que sus otros contemporáneos. En Inglaterra, podríamos señalar a Robert Bridges; en los Estados Unidos, a la "imaginista" H. D.; en Alemania, a Stefan George.

También hubiera sido interesante seguir el curso del pensamiento filosófico griego y romano a través de la vida de la Europa y la América modernas, mostrando cuánto debió a él un

Voltaire, cómo ese pensamiento moldeó la mente de la Iglesia medieval, y de qué manera la lógica y la metafísica de los griegos han llegado a ser un instrumento esencial de la inteligencia, sin el cual no puede razonar ningún hombre moderno. Y hubiera sido una novedosa y valiosa introducción a la historia mostrar cuántos grandes hombres han modelado su vida y sus acciones sobre las de los héroes clásicos a quienes conocían por sus lecturas juveniles. Carlos XII se creía un Alejandro. Jefferson deseaba ser un Cicerón. Napoleón se convirtió en un César.

Tampoco nos ha sido posible mencionar a los muchos pensadores y artistas del mundo moderno que, aunque hayan escrito poco o nada que manifieste la influencia directa de los clásicos, han visto sin embargo el inmenso valor que tiene la literatura grecorromana como reto y estímulo. Dentro del siglo XIX, por ejemplo, podríamos pensar en un compositor alemán, un poeta norteamericano y un novelista ruso a quienes se aplica muy bien esto que decimos.

Wagner, al componer *El anillo de los Nibelungos,* solía pasar toda la mañana escribiendo su música. Después del almuerzo se sentaba en el jardín y leía a los trágicos griegos, porque sentía que ninguna otra literatura lo podría mantener en la misma vena de energía y pasión. Y no sólo eso, sino que seguramente, al concebir sus óperas, quiso hacer que fueran paralelos modernos de las tragedias griegas. Como la *Orestía* de Esquilo, *El anillo de los Nibelungos* constituye una trilogía (con un preludio), y los dioses, las hazañas heroicas y el sentido del destino trágico que va madurando están inspirados evidentemente, en las cuatro óperas, por las majestuosas figuras del teatro griego.[1]

Walt Whitman se dirigía a las Musas diciéndoles que se retiraran de Grecia y Jonia. Su poesía es atrevidamente antitradicional por sus esquemas y por su sentimiento. Sin embargo, su amigo Thoreau recuerda cómo le gustaba recorrer Broadway de un cabo a otro en un ómnibus, sentado al lado del cochero casi encima de los caballos, con su pelo y su barba volando al viento, declamando a Homero a voz en cuello.[2] Debió haberse visto entonces bastante parecido al propio Homero, y éste lo hubiera escuchado con una cariñosa sonrisa de amigo.

[1] Véanse detalles sobre este particular en P. C. Wilson, *Wagner's dramas and Greek tragedy,* Nueva York, 1919. Wagner recibió una excelente educación clásica en la escuela, y se dedicó de nuevo al estudio del griego, con gran entusiasmo, a los treinta y cinco años: hasta su teatro de Bayreuth era, como él mismo decía, de inspiración griega.

[2] Thoreau, *Familiar letters,* 19 de noviembre de 1856.

Tolstoi comenzó a aprender griego a los cuarenta y dos años. Cuando ya podía leer textos en esta lengua, escribía a su amigo Fet: "Me he convencido de que yo no sabía nada de todas las cosas verdadera y sencillamente hermosas que ha producido el espíritu humano"; enseñó el griego a sus hijos, y finalmente expresó su convicción de que "sin conocimiento de griego no hay educación".[3]

Tampoco hemos podido considerar la educación misma. Uno de los principales aspectos de la civilización, cuya conquista ha venido realizándose durante los últimos doce o quince siglos, ha sido enseñar a más y más personas de manera cada vez más perfecta. Hasta fines del siglo pasado, el núcleo de esa educación eran la poesía y la prosa latinas, y a veces griegas. Sería tentador escribir una buena historia de la educación desde el punto de vista del programa de estudios clásicos, y rendir homenaje en ella a los muchos y excelentes maestros que han demostrado su genio pedagógico formando, con ayuda de la literatura grecolatina, muchos brillantes poetas y fecundos pensadores.[4] El más nutrido grupo de esos maestros sería el de los jesuítas, entre cuyos discípulos se cuentan Molière, Descartes, Tasso, Voltaire, Calderón, Montesquieu, Corneille, Buffon, Lope de Vega, Diderot, Goldoni, Bossuet, Lesage, Chiabrera y Joyce. A continuación de ellos vendrían los maravillosos maestros del Renacimiento, desde el escocés Buchanan hasta el italiano Ficino, desde Nebrija hasta Erasmo, desde Dorat hasta el Brocense. Y cerca de ellos estaría el grupo que tendemos a olvidar, aunque deberíamos recordarlo con admiración y afecto. Son los padres que hicieron conocer a sus hijos los grandes libros y las hermosas lenguas de Grecia y Roma, que despertaron su interés por esas cosas, les ayudaron a pasar sobre las secas arenas y las tenaces palizadas, y estudiaron al lado de ellos, hasta que muchas veces los hijos llegaron a ser hombres célebres a quienes admiramos como si se hubieran producido a sí mismos, por una especie de generación espontánea. Esto, más que su existencia física, era lo que Pitt y Casaubon, Browning y Montaigne agradecían a sus padres.[5] Ésa es verdadera

[3] Citado por E. J. Simmons, *Leo Tolstoy*, Boston, 1946, pp. 288-289 y 311.

[4] Sobre este tema véase mi reciente libro *The art of teaching*, Londres, 1951, pp. 153-231.

[5] Sobre el padre de Pitt véase *supra*, p. 66; sobre el de Casaubon, vol. I, p. 408, nota 7; sobre el de Browning, su poema *Development* y *supra*, p. 232, nota 33; sobre el de Montaigne, vol. I, pp. 295-296. Homenaje análogo es el libro de Edmund Gosse, *Father and son*, que muestra de qué modo tan extraño puede ser encendida la imaginación del niño y cuán necesario es encenderla. Gosse, que llegó a ser un eminente crítico literario, se crió

paternidad: no sólo engendrar el cuerpo, sino ayudar a formar el espíritu del hijo.

Sin embargo, el tema de este libro es la literatura. Ha sido preciso, por eso, omitir todo aquello que no tiene relación directa con ella. La filosofía, el arte, la educación y otros productos del espíritu grecorromano se mencionan sólo en la medida en que han contribuído inmediatamente a la literatura occidental moderna.

Nadie pretendería afirmar que la corriente que hemos venido siguiendo es la única que existe en el majestuoso fluir de la literatura. Hay muchas otras corrientes. La principal de todas es la experiencia personal de cada escritor: no sólo su vida sentimental, sino también las calmas y borrascas políticas a través de las cuales vive; su fortuna o su fracaso en la tarea de ganarse la vida; la ciudad, la corte o el campo en que tiene su hogar; los amigos o enemigos que se atrae; las obras de arte que admira;

---

en el seno de una familia lúgubremente religiosa. Encontraba grandes dificultades para aprender latín, pues sus maestros se lo hacían lo más repulsivo posible: "strings of words, and of grim arrangements of conjugation and declension, presented in a manner appallingly unattractive" (cf. *supra,* pp. 290 *ss.*). Pero su padre, habiéndolo oído repetir un día esas sartas de palabras, sacó de su encierro el viejo Virgilio de la colección del Delfín, que "había sido inestimable solaz para él" en la juventud durante sus correrías de naturalista, "by the shores of Canadian rapids, on the edge of West Indian swamps... there was a great scratch on the sheepskin cover that a thorn had made in a forest of Alabama". Pensó en los dichosos meses de su mocedad que había pasado en aquellas ásperas regiones, y en la amada esposa que había perdido; y comenzó a recitar de memoria la primera *Bucólica* de Virgilio. El niño no podía entender ni una palabra, pero se sentía cautivado por la belleza de los sonidos. Escuchó "as if to a nightingale", hasta que su padre llegó al

tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

Entonces le pidió una traducción; pero los versos no significaban nada cuando su padre se los traducía: ¿cómo iba a poder entender el canto de un pastor pagano acerca de su amada un niño de once años, educado entre los fanáticos "Hermanos de Plymouth"? Y sin embargo lo hechizaba la música de las palabras. "I persuaded my Father, who was a little astonished at my insistence, to repeat the lines over and over again. At last my brain caught them." Y desde ese momento comenzó a recitar para sí mismo aquellos versos, en una especie de éxtasis: "as I hung over the tidal pools at the edge of the sea, all my inner being used to ring out with the sound of

formosam resonare doces Amaryllida siluas."

Esta es la misma "Amaryllis in the shade" cuya magia había encantado la imaginación de Milton más de doscientos años antes: véase *Lycidas,* 68.

la religión que practica o que descuida. Otra poderosa corriente es el curso de la historia, cuyas guerras, dinastías y revoluciones pueden crear o romper los moldes estéticos de toda una generación de artistas. Otra es la imaginación de la gente común y corriente de cada nación: la que forja los cuentos de aparecidos y las canciones, la que hace las danzas, los chistes, los refranes, las fábulas y las baladas, que son a su vez tan a menudo verdadera literatura, y que son siempre una de las fuerzas vitales de la literatura. Con todo, la corriente que nace en las fuentes de Grecia y Roma ha sido siempre fuerte, siempre fecunda y muchas veces central. Cuán fuerte y cuán fecunda, es lo que este libro se ha empeñado en exponer. También puede demostrarse por vía negativa: imaginémonos que se destruyeran todos los libros, dramas y poemas que en todas las lenguas europeas se han escrito bajo la inspiración directa de los clásicos. No sólo desaparecerían casi todas las obras más excelentes —la *Comedia* de Dante, las tragedias de Shakespeare, gran parte de la mejor poesía del siglo XIX—, sino que varias zonas íntegras de la literatura europea desaparecerían por completo de nuestra mirada, como ciudades tragadas en un terremoto, sin dejar tras sí nada más que unas pocas florecillas creciendo en el borde de la grieta, aquí un relato de aventuras caballerescas y allá una cancioncilla de amor, aquí un libro de cartas y más allá una farsa.

Ese hecho se suele subestimar o desconocer debido a un error que cometen muchos pensadores modernos. El error consiste en creer que el pasado está muerto. Cuando se les pregunta en qué fecha colocarían esta muerte, dan diversas respuestas. Unos dicen que en 1776, otros que en 1848, otros que en 1917; muchos, que en los comienzos de la era cristiana. Todos están de acuerdo en que algo del pasado sigue viviendo, pero no lo están cuando se trata de definir cuánto es lo que sobrevive. Los induce a error una falsa analogía entre la muerte física de los hombres en cuanto individuos y el paso de los acontecimientos a la historia. Los hombres mueren, pero la humanidad vive continuamente. Ningún hecho histórico está muerto si sigue produciendo resultados activamente, pues entonces sigue vivo en el espíritu de la humanidad.

Tomemos dos sencillos ejemplos. Las lenguas se han hecho para hablarse y escribirse. Son métodos de trasmitir el pensamiento por medio de palabras, sea que las palabras se pronuncien o se escriban. Mientras sigan siendo vehículos de pensamiento, no están muertas. Por eso el latín y el griego, que continuamente

transmiten nuevos pensamientos a nuevos lectores, no son lenguas muertas. El ejemplo del hebreo, que ha sobrevivido a los tambores y marchas de siete conquistas como lengua leída, aunque rara vez hablada, muestra cuán equivocado es pensar que las lenguas no habladas están muertas. Las únicas lenguas muertas son aquellas que nadie habla ni lee, como el etrusco y el cretense.

Así también, uno de los hechos más fundamentales de la civilización europea fué el establecimiento del Imperio romano, seguido de su división en dos mitades, una de habla griega y otra de habla latina. El hecho sigue siendo activo y vital. A través de una continua cadena de causas y efectos ha producido la actual escisión política entre Oriente y Occidente en Europa —división que ahora afecta a todo el resto del mundo— y el pertinaz cisma religioso entre la Iglesia ortodoxa griega (y eslava) y la Iglesia católica romana. No podemos vivir como si este hecho hubiera dejado de existir. Pero podemos vivir mejor comprendiéndolo. Podemos, por ejemplo, dejar de pensar en Rusia como en una nación asiática, pues de hecho es una sociedad europea que fué civilizada por la porción griega del Imperio romano y que después (bajo los tártaros) quedó aislada y detenida en su desarrollo. Sus verdaderas relaciones son europeas. Fueron pocas las aguas fertilizantes que recibió del Oriente. Durante varios siglos perteneció a la corriente que, nacida en Grecia y Roma, fluía a través de Bizancio; y sus primeros gobernantes conocidos fueron escandinavos que con el tiempo hallaron la manera de llegar hasta Bizancio, no dando la vuelta por los callejones marinos del Mediterráneo, sino avanzando a lo largo de los inmensos ríos rusos. Después quedaron rotos esos vínculos. Pero Polonia, tan semejante a Rusia por su raza y por su lengua, recibió la corriente a través de Roma y siguió recibiendo por ella su riqueza espiritual, mientras que Rusia, aunque aferrada a su religión bizantino-cristiana y a su abecedario greco-eslavo, quedó aislada en todo lo demás. Todos estos acontecimientos, por lejanos que sean, son hechos que aún existen y afectan nuestra vida. Comprenderlos es contribuir a resolver los problemas que suscitan.

Pero lo que aquí nos interesa es la literatura; y la literatura pasa al fondo de la escena con menos rapidez aún que los hechos históricos, y cuando está sujeta a presión, los cambios que sufre son mucho menos radicales. Todo libro en que se puedan encontrar nuevos intereses y nuevas ideas está vivo, aunque se haya escrito hace muchos siglos. Comprender esto equivale a abrir un

universo más vasto ante nuestro espíritu. La diferencia entre un hombre educado y un hombre sin educación es que el hombre sin educación vive sólo para el momento, leyendo su periódico y viendo la última película, mientras que el hombre educado vive en un presente muchísimo más vasto, en esa eternidad vital en que los salmos de David y los dramas de Shakespeare, las epístolas de San Pablo y los diálogos de Platón hablan con el mismo encanto y la misma fuerza que los hicieron inmortales en el instante en que se escribieron.

El presente libro se ha escrito con la finalidad de corregir ese error en el campo de la literatura, demostrando que la historia de gran parte de la poesía y de la prosa más excelentes que se han escrito en las naciones occidentales constituyen una corriente continua que avanza desde su fuente en Grecia hasta el día de hoy, y que esa corriente es un flujo constante en la vida espiritual del hombre occidental.

Desde otro punto de vista, podría considerarse este mismo hecho como un continuo proceso de educación. La civilización grecorromana no murió con la caída del Imperio. Nos dió educación y contribuyó a civilizarnos.

Sus lecciones fueron distintas según las épocas.

Al principio, nuestras literaturas modernas acudieron a ella, como niños a su madre, en busca de cuentos. Nos contó entonces mitos y leyendas, que nosotros aprendimos de su boca: la caída de Troya, el cuento de Don Héctor, Doña Helena y Don Eneas, las aventuras de César y Pompeyo, las sobrenaturales historias de Midas y Filomela, los amores de Píramo y Tisbe.

Después, cuando las naciones empezaron a crecer, les enseñó la lengua —dándoles palabras que fueran algo más que simples utensilios prácticos para la vida diaria, palabras que vinieran a ser vehículos de pensamiento— y les enseñó ideas filosóficas sobre las cuales pudieran ejercitar su espíritu a medida que se iba abriendo. Éstos fueron sus principales dones durante la Edad Media.

En el Renacimiento les enseñó dos nuevas lecciones. Les dió esquemas literarios mediante los cuales pudieran expresar las nuevas ideas, y así desató una inundación de tragedias y comedias, odas, ensayos y elegías, epopeyas y sátiras. Y les mostró, ejemplificado en el cuerpo de sus estatuas y en el espíritu de sus escritores, un nuevo ideal de vida individual, vivida en su más alta intensidad por sí misma, "humanismo" enaltecido por la conciencia de sus fuerzas más nobles.

Las naciones maduraron. Se hicieron conscientes de sí mismas no sólo en cuanto agrupamientos humanos, sino en cuanto partes de Europa y herederas de historia. Penetraron más hondo en la búsqueda de sus raíces, y redescubrieron y recrearon el pasado, del cual hicieron un marco para sus pensamientos. Entonces les enseñó lecciones políticas, y las naciones comprendieron de nuevo lo que significaba la *república,* ideal romano, y la *democracia,* creación griega.

En esta última etapa de la evolución de nuestras literaturas, nos hemos vuelto una vez más a escuchar las leyendas. Ésta es una manifestación de nuestro afán de explorar más a fondo el espíritu humano. Como un hombre que recuerda un cuento que le contaron en su infancia y percibe en él de pronto un profundo significado, así nosotros repetimos ahora los mitos griegos, y vemos que a menudo son la única iluminación de muchos oscuros rincones del alma humana, y encontramos en ellos múltiples sentidos de vital importancia.

A lo largo de todo este proceso, hay dos hechos fundamentales que han seguido existiendo y matizándolo. Uno de ellos es la pugna entre cristianismo y paganismo grecorromano. Desde un punto de vista, ésta es la pugna que enfrenta a dos modos de ver el pasado: ¿hay que rechazarlo totalmente, o hay que aceptarlo y transformarlo para nuestro provecho? En esa forma hemos visto la lucha durante la Querella de Antiguos y Modernos. Desde otro punto de vista, es la pugna que existe entre la idea de que la naturaleza humana y el mundo son absolutamente malos, depravados, irredentos, y la idea de que ambos encierran muchas cosas buenas y susceptibles de mejora. La condenación de la naturaleza humana por los ascetas cristianos ha provocado a menudo una condenación inversa, lanzada con igual violencia por aquellos que sienten que la naturaleza humana es básicamente buena, y que admiran a los griegos y a los romanos porque supieron poner de relieve lo mejor de ella. En esta pugna, la verdad no está totalmente con los unos ni con los otros. Está con aquellos que han tomado lo mejor del paganismo y lo han transformado sumándole los frutos más exquisitos del pensamiento cristiano.

El otro hecho es la naturaleza de la civilización misma. Muchos no la comprendemos como se debe. Vivimos en un mundo materialista. Casi todos pensamos incesantemente en ganar dinero, o en ganar poder —expresado en términos materiales— para un grupo o para un país, o en redistribuir la riqueza entre

las distintas clases, naciones o continentes. Sin embargo, la civilización no se interesa principalmente por el dinero, por el poder ni por las posesiones. Se interesa por el espíritu humano. El estado más opulento del mundo, o una sociedad mundial que poseyera riquezas y comodidades ilimitadas, y en la que cada cada uno de sus miembros tuviera todos los manjares, todos los vestidos, todas las máquinas y todos los bienes materiales que pudiera utilizar, no sería con todo eso una civilización. Sería lo que Platón llamó "una ciudad de cerdos", que comen, beben, duermen y se aparean hasta que les llega la muerte.[6]

Los griegos fueron sagaces hombres de negocios. Los romanos construyeron un vasto imperio, de fuerza y riqueza increíbles. Pero si no hubieran hecho más que eso, estarían ahora tan muertos como los asirios. Si todavía viven, si siguen ejerciendo acciones a través de nosotros, es porque se dieron cuenta de que la civilización significa educación. *La civilización es la vida del espíritu.* Naturalmente, la civilización no puede existir sin seguridad material, salud física, riqueza adecuadamente distribuída. Pero éstos no son fines. Son medios. Su objetivo último es la vida del espíritu. El espíritu es lo que nos hace verdaderamente humanos. El resto, los juegos y la comida, el abrigo y la pelea, lo compartimos con los animales.

La civilización significa educación: no sólo para los niños, sino también para los adultos, hombres y mujeres, a lo largo de toda la vida. Uno de los más variados e interesantes métodos para lograr esa educación es la literatura. Grecia supo que los dramas y las canciones, los cuentos y las historias no son únicamente entretenimientos pasajeros, sino posesiones permanentes del espíritu, a causa de su contenido siempre fértil. Tal fué el descubrimiento de los griegos. No fueron muy ricos, ni muy poderosos. Egipto fué más rico. Persia fué muchísimo más poderosa. Pero los griegos fueron civilizados, porque *pensaban.*

Esto fué lo que enseñaron a los romanos. Roma supo muchas cosas que los griegos nunca llegaron a conocer, o que aprendieron demasiado tarde. Roma pacificó a los bárbaros belicosos, construyó carreteras, puertos, puentes y sistemas de irrigación, y creó el derecho. Esto también es civilización. Pero no es su cima. Los griegos comprendieron que la cima de la civilización es el pan del espíritu, y supieron dar ese pan a otros.

Los romanos pasaron a toda la Europa occidental el alimento espiritual que habían recibido de los griegos. Fué purificado y fortalecido por el cristianismo, que al desarrollarse asimiló

[6] Platón, *República,* 372 d.

todavía más sustancia del espíritu griego. Después se derrumbó el Imperio romano, primero en Occidente y luego en Oriente. Nada sobrevive de su riqueza ni de su fuerza material. Pero sí sobrevive la fuerza espiritual de Grecia y Roma. Ésta conquistó a los conquistadores bárbaros, y en seguida los civilizó. Contribuyó a hacer de nosotros lo que somos.

La verdadera relación que hay entre el mundo moderno y el mundo clásico es, en escala más amplia, la misma que hubo entre Roma y Grecia. Es una relación pedagógica. Roma fué rica y poderosa. Consagró gran parte de su riqueza y de su poder a los deleites sensuales: bebidas y carreras de caballos, banquetes, barcos de placer, muebles costosos y lujosos vestidos. Pero, enseñados por Grecia, muchos romanos emplearon también la riqueza y el poder de su estado para hacer posible que todos cuantos supieran leer, entonces como más tarde, tuvieran una vida espiritual más vigorosa y más delicada. A esos hombres los recordamos siempre. Conocemos a algunos brillantes conquistadores, y a algunos tiranos: César, y Nerón, y... ¿quién fué el que derrotó a Haníbal? A los millonarios los hemos olvidado; lo único que sabemos es que eran personajes ridículos que se hacían servir platillos de lenguas de ruiseñor y que se bañaban en piscinas de oro con agua tibia. Pero en cambio conocemos y admiramos todavía a los hombres (ricos o pobres) que supieron emplear su inteligencia: a aquel abogado autodidacto que después de llegar a la cumbre de su profesión, después de desempeñar los más altos cargos del estado, se hizo una voz persuasiva que expuso muchos de los problemas más arduos de la filosofía grecorromana; a aquel muchacho campesino que, expresando todo el destino romano en un molde heroico griego, inspiró a Dante y a Garcilaso, a Milton y a Hugo y a muchos otros; a aquel hijo de un esclavo, nacido en el árido mediodía de Italia, enviado a Grecia con grandes sacrificios por su padre, y que de vuelta en su patria escribió, primero sátiras contra los ricos avarientos, y después canciones de dicha temperada y de hondo patriotismo, que han divertido, encantado y fortalecido a centenares de miles de modernos. Estos hombres son Cicerón, Virgilio y Horacio. De Grecia recordamos a Homero, a Platón, a Sófocles, a Aristóteles, mientras que los ricos y los poderosos, los fastuosos y ambiciosos, han dejado de existir. Sólo viven el pensamiento y el arte.

Roma se hizo potente gracias a su genio militar y político; y después, Grecia le enseñó a vivir la vida del espíritu. Las naciones occidentales modernas se han hecho potentes gracias a su

genio científico e industrial. El único modo como podemos justificar este poder, la única manera de emplearlo para nuestra perdurable utilidad y de contribuir con algo permanente al progreso de la raza humana, es comprender y difundir un sistema de nobles ideales espirituales. Algunos de estos ideales los estamos elaborando nosotros mismos. Muchos otros los derivamos del cristianismo. Y muchos —en el arte, en la filosofía, en la literatura— los hemos recibido de la civilización grecorromana, como legado inapreciable. El verdadero deber del hombre no es extender su poder ni multiplicar sus bienes más allá de sus necesidades, sino enriquecer y gozar su única posesión imperecedera: su alma.



BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

No hay, que yo sepa, ningún libro especial que presente, aunque sea en líneas generales, un panorama del campo todo de la influencia griega y romana sobre las literaturas modernas. Abarcan parcialmente esta materia tres colecciones que, aunque contienen muchos datos valiosos, están escritas y organizadas de manera muy desigual:

Das Erbe der Alten, en dos series, publicadas ambas en Leipzig: la primera, que comprende diez volúmenes (ed. O. Crusius, O. Immisch y T. Zielinski), de 1910 a 1924, y la segunda, que tiene veintiséis volúmenes (ed. O. Immisch), de 1919 a 1936;

Our debt to Greece and Rome, serie de cincuenta y dos volúmenes (ed. G. D. Hadzsits y D. M. Robinson) publicada al principio en Boston y después en Nueva York, entre 1922 y 1935. [Muchos de estos volúmenes se han publicado en Buenos Aires (editorial Nova) en traducción española.]

Vorträge der Bibliothek Warburg (ed. F. Saxl, Leipzig, 1923-1932) y otras publicaciones de la Bibliothek Warburg, organización que se creó con el fin de fomentar la investigación de la influencia de la cultura griega y romana sobre el mundo moderno, y que ha continuado sus labores, después de trasladarse en 1934 a Londres, con el nombre de The Warburg Institute.

Los libros y artículos más útiles con que me he encontrado al trabajar sobre las distintas secciones de la presente obra se mencionan en las notas de los diversos capítulos. Véanse en particular la nota 51 del capítulo v (Chaucer), la nota 1 del capítulo vi (la traducción en el Renacimiento), la nota 1 del capítulo xi (los clásicos de Shakespeare) y la nota 1 del capítulo xiv (la Querella de Antiguos y Modernos).

Además de ellos, he aquí algunos de los trabajos especiales más valiosos:

1. C. Bailey (ed.), *El legado de Roma,* traducción española de A. J. Dorta, Madrid, 1944.

Ensayos sobre las diversas partes de nuestra civilización —derecho, organización política, etc.— que han sido creadas por Roma o que llevan su influencia. Obra bien escrita y bien organizada.

2. F. Baldensperger y W. P. Friedrich, *Bibliography of comparative literature,* Chapel Hill, 1950 *(University of North Carolina Studies in Comparative Literature).*

Las partes 2, 3 y 4 del libro II y la parte 2 del libro III constituyen la bibliografía más al día y más completa que existe acerca de la influencia griega y romana sobre las literaturas modernas.

3. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, 1914 y 1924 (*Das Erbe der Alten*, vols. IX y X).

Historia de la influencia de las ideas y los ejemplos clásicos en el desarrollo de las normas críticas modernas: brillantemente escrita, tal vez demasiado cargada de materiales.

4. H. Brown, *A bibliography of classical influence on English literature*, Cambridge, Mass., 1935 (*Harvard Studies in Philology*, vol. XVIII, pp. 7-46).

Valiosa lista de libros y artículos.

5. D. Bush, *Mythology and the Renaissance tradition in English poetry*, Minneapolis y Londres, 1932.

Estudio general de las múltiples apariciones de los mitos grecorromanos en la poesía inglesa (con excepción del teatro) durante el Renacimiento: obra indispensable, escrita con muy buen gusto y un vasto conocimiento de la materia.

6. D. Bush, *Mythology and the romantic tradition in English poetry*, Cambridge, Mass., 1937 (*Harvard Studies in English*, vol. XVIII).

Estudio análogo al anterior, que comienza con el siglo XVIII hasta llegar casi a nuestros días. Este libro está escrito con la misma gracia que su predecesor, pero lo hace un poco fatigoso el esfuerzo de hablar de *todos* los poetas de ese período en cuya obra hay resonancias mitológicas. Sin embargo, se lee casi siempre con placer y con provecho.

7. C. L. Cholevius, *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*, 2 vols., Leipzig, 1854 y 1856.

Es, entre los que conozco, el libro más completo que trate de la influencia clásica sobre una zona determinada de la literatura moderna. Su contenido es todavía más amplio que su título, pues estudia no sólo a los poetas de Alemania, sino también a sus críticos y filósofos, analiza las piezas de teatro en prosa y las novelas alemanas y presenta alguna información bibliográfica acerca de los distintos autores. Aunque inmensamente largo (1,283 páginas de apretada tipografía), está escrito con notable claridad y muy buen método. Como muchos libros de su época, simplifica excesivamente ciertos personajes y movimientos complejos, disolviéndolos en dos factores antitéticos llamados lo "clásico" y lo "romántico". Otra de sus desventajas es el punto de vista nacionalista de su autor, que lo hace subestimar la deuda de los alemanes para con otras literaturas europeas; además, consagra a veces un número desproporcionado de páginas a escritores relativamente sin importancia,

por la única razón de que les cupo en suerte ser las figuras más sobresalientes en un período de esterilidad. (Así, habla más sobre la epopeya de Bodmer acerca del Diluvio, la *Noáquida,* que sobre las *Elegías romanas* de Goethe o sobre la obra toda de Hölderlin.) Pero es un libro importante, no sólo para los estudiosos de la literatura alemana, sino también para quienes se interesan por la vitalidad siempre fresca de la influencia grecorromana.

8. G. S. Gordon (ed.), *English literature and the classics,* Oxford, 1912.

Colección de ensayos, que fueron en su origen conferencias pronunciadas por especialistas en sectores diversos de este campo. Hecha de retazos desiguales, contiene algunos artículos valiosos (por ejemplo el *Ovid and romance* de S. G. Owen) y algunas contribuciones de desconcertante superficialidad; no hay ningún intento de integrar la serie de trabajos en un conjunto harmonioso.

9. O. Gruppe, *Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit,* Leipzig, 1921 (volumen suplementario del *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* ed. por W. H. Roscher).

Este libro describe las diversas ideas que de la mitología grecorromana han tenido los europeos de la Edad Oscura y de la Edad Media, del Renacimiento, del período barroco y de los tiempos modernos. Aunque consagra cierta atención a los manuales de mitología con que muchos poetas y artistas nutrieron su fantasía, y aunque menciona algunas de las modernas obras de arte que han recreado las leyendas clásicas, su principal objeto es estudiar las sucesivas teorías que los pensadores han elaborado para explicar el origen y el sentido de los mitos. Al tratar de esas teorías, se detiene Gruppe en ciertos escritores de los siglos XVIII y XIX más de lo justo, y consagra a los eruditos de la Edad Media y del Renacimiento mucho menos espacio del que merecen; sin embargo, por su continuidad, su amplitud y su penetración analítica, es este libro un valioso fundamento para el estudio ulterior de la materia.

10. O. Immisch, *Das Nachleben der Antike,* Leipzig, 1919 (*Das Erbe der Alten,* nueva serie, vol. I).

Este librito, amplificación de una serie de conferencias pronunciadas durante la Primera Guerra Mundial, está escrito en forma muy interesante y encierra datos verdaderamente preciosos; pero lo desluce un poco el afán de resistir a los ataques de los modernistas y nacionalistas alemanes contra la educación clásica, demostrando que la vida y la

lengua alemanas están construídas en gran parte sobre cimientos latinos y griegos, en vez de explicar qué tipos de influencia griega y romana siguen todavía activos en el pensamiento europeo.

11. W. Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega,* traducción española de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, 2ª ed., México, 1946-1948.

La palabra *paideia* significa a la vez 'civilización' y 'educación'. Los griegos se distinguieron de otras naciones en esto: creían que lo que hacía a los hombres progresar en el camino de la civilización era, no el poder o las riquezas que ganaran, sino la educación que adquirieran. Sus grandes libros —tragedias, epopeyas, historias, discursos, obras filosóficas— son grandes porque los animaba la intención de educar a sus lectores; y a eso se debe que sigamos sacando provecho de su lectura. El profesor Jaeger desarrolla esta tesis circunstanciadamente, deteniéndose en todos los libros mejores de la literatura griega, desde Homero hasta Demóstenes. Obra magistral, llena de profundas y fértiles ideas.

12. [E. Legrand, *Bibliographie hispano-grecque,* 3 vols., Nueva York, 1915-1917 (suplemento de la revista *Bibliographie Hispanique).*

Es una simple descripción bibliográfica de las ediciones y traducciones (españolas o latinas) de autores griegos que se imprimieron en España desde fines del siglo xv hasta fines del xviii. Aunque su propósito sea tan limitado, es obra útil como punto de partida.]

13. Sir R. Livingstone (ed.), *El legado de Grecia,* traducción española de A. J. Dorta, Madrid, 1944.

Ensayos sobre las fuerzas inmortales de la cultura griega —arte, filosofía, literatura, ciencia médica y muchas otras— que demuestran cómo siguen siendo importantes para nuestra vida. Libro compañero del número 1 de esta lista; bien escrito y lleno de materiales.

14. [M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica,* 2ª ed., 10 vols., Madrid, 1950-1953.

Es el estudio más completo que existe sobre las ediciones, traducciones e imitaciones de los clásicos latinos en la Península ibérica, y en general sobre su influencia en la literatura castellana. Por desgracia, Menéndez y Pelayo no llegó a terminar el libro, y la mayor parte de esta edición está constituída por los apuntes escuetos que dejó entre sus manuscritos. Los volúmenes IV, V y VI son el justamente célebre *Horacio en España.*]

15. R. Newald, *Nachleben der Antike 1920-1929,* en *Jahresberichte*

über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft, vol. CCXXXII (Leipzig, 1931, tomo 3), pp. 1-122, y *Nachleben der Antike,* en la misma colección, vol. CCL (Leipzig, 1935, Supplementband), pp. 1-144.

Los *Jahresberichte* de Bursian son una revista que publica estudios bibliográficos y críticos sumamente detallados acerca de diversos campos de la erudición clásica; cada estudio abarca un período de diez a veinte años y se vincula con un trabajo anterior. Estos dos son los primeros que ha publicado sobre las supervivencias de la cultura griega y romana en el mundo moderno. Son muy completos y escrupulosos, y tratan no sólo de la literatura, sino de otras esferas del pensamiento, como derecho y religión. Juntos, tienen la intención de catalogar los libros y artículos que aparecieron sobre estos temas entre 1920 y 1930, y sirven de introducción a las bibliografías del Instituto Warburg (véase el número 26).

16. F. O. Nolte, *German literature and the classics: a bibliographical guide,* Cambridge, Mass., 1935 *(Harvard Studies in Philology,* vol. XVIII, pp. 125-163).

Otra útil bibliografía, construída sobre el mismo plan que el número 4.

17. L. Petit de Julleville (ed.), *Histoire de la langue et de la littérature française,* 8 vols.; 1ª ed., París, 1896-1899; 2ª ed., París, 1908-1912.

Es ésta una historia admirablemente escrita y muy completa de la literatura francesa, ahora un poco atrasada en los puntos controvertidos, pero indispensable como fundamento. Aunque no gira precisamente sobre este tema, la he citado tantas veces en las notas, que es preciso incluirla en la presente lista.

18. H. Peyre, *L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: état des travaux,* New Haven, 1941 *(Yale Romanic Studies,* vol. XIX).

Escrito con mucha finura, este ensayo estudia los libros y artículos recientes sobre este tema en cuanto a Francia se refiere. Mucho más que una bibliografía, señala las lagunas que aún existen y hace muchas estimulantes sugerencias de libros que necesitan escribirse.

19. F. E. Pierce, *The Hellenic current in English nineteenth-century poetry,* en el *Journal of English and Germanic Philology,* vol. XVI, 1917, pp. 103-135.

Artículo de primera categoría, sucinto pero completo.

20. J. E. Sandys, *A history of classical scholarship,* 3 vols., Cambridge, 1903-1908.

El más completo y mejor equilibrado estudio que existe sobre el tema. Rastrea el progreso de los estudios griegos y latinos desde sus comienzos en Grecia y Roma (donde se elaboraron muchos de los métodos y materiales de la filología moderna), a través de la Edad Media y del Renacimiento, hasta nuestros tiempos. Su estilo es necesariamente seco, pero aquí y allá se hace sorprendentemente cálido y humano. Su principal debilidad es que se detiene muchísimo más en la biografía de cada uno de los eruditos que en las amplias tendencias centrales que son más importantes en la historia de la erudición.

21. E. Stemplinger, *Die Befruchtung der Weltliteratur durch die Antike,* en la *Germanisch-romanische Monatsschrift,* vol. II, 1910, pp. 529-542.

Panorama bibliográfico de cinco o seis regiones importantes del tema, con sugerencias para trabajos ulteriores: hay en él algunos libros que no he visto mencionados en ninguna otra parte.

22. J. A. K. Thomson, *The classical background of English literature,* Londres, 1948.

Este libro salió a la luz cuando terminaba yo la revisión de la presente obra: creí mejor no leerlo, con el fin de evitar toda sospecha de plagio. Pero la reputación de su autor y el placer con que he leído sus libros anteriores me dan la seguridad de que será digno de leerse.

23. T. G. Tucker, *The foreign debt of English literature,* Londres, 1907.

Obra bien documentada, que subraya la interpenetración de todas las literaturas occidentales. Se resiente un poco del afán que tiene el autor de explicar minuciosamente la literatura de cada nación antes de ocuparse de su influencia en la inglesa, pero es útil para los principiantes.

24. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* 2ª ed., Berlín, 1880-1881.

Este excelente libro, a pesar de que resulta ya anticuado, sigue siendo una mina de documentación para quienes comienzan a estudiar el Renacimiento; se ocupa particularmente del gradual redescubrimiento de los monumentos del genio griego y latino.

25. *Vom Altertum zur Gegenwart,* sin nombre de editor responsable,

introducción por E. Norden y A. Giesecke-Teubner, 2ª ed., Leipzig y Berlín, 1921.

Colección de veintinueve ensayos, en su mayor parte de unas diez páginas de extensión, sobre casi todos los aspectos concebibles de la relación entre el mundo grecorromano y el nuestro. Algunos son magníficos, otros absolutamente inútiles; varios de ellos tienen la limitación de ser casi simple contrapropaganda lanzada contra los nacionalistas, socialistas y "progresistas" que pedían cambios en el sistema pedagógico alemán; y en lo que todos insisten es en el terreno relativamente estrecho de la literatura y la sociedad alemanas, en vez de hablar de toda la civilización europea y americana que tiene raíces en Grecia y Roma.

26. The Warburg Institute, *A bibliography of the survival of the classics 1931-1933*, 2 vols., Londres, 1934.

Estupenda colección de títulos de libros y artículos que cubren un campo notablemente extenso, con documentación bibliográfica completa y resúmenes críticos de cada uno de los trabajos incluídos.

27. T. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, 3ª ed., Leipzig, 1912.

Historia de la influencia de Cicerón en el mundo moderno, escrita originalmente como respuesta al ataque de Mommsen, que pintó tendenciosamente su carácter y dejó en la sombra su significación perdurable. Como todo lo que escribió Zielinski, es brillantemente original y fundada en una insólita masa de documentación (aunque es muy endeble en lo que dice de la Edad Media, y se detiene en los finales del siglo XVIII). Las citas que he hecho de este libro están tomadas de su tercera edición: hubo una cuarta edición en 1929, pero el texto permaneció virtualmente inalterado. A menudo se remonta Zielinski a la auténtica elocuencia, como en estos párrafos de las páginas finales:

> Quien tenga la dicha de caminar por alguna de aquellas grandes calzadas que desde tiempos antiquísimos han sido para la humanidad arterias vitales de intercambio —las que conducen de la planicie lombarda hacia el norte y el oeste pasando por los Alpes—, experimentará una sensación inolvidable: le parecerá haber tocado con sus dedos el pulso mismo de la historia universal. Todos los tiempos han dejado su recuerdo en esas calzadas: aquí nos encontramos con una atalaya romana que nos habla de las campañas de Marco Aurelio, allá con un castillo señorial que nos evoca la visita de algún Hohenstaufen a tierras extranjeras; este barranco nos recuerda a Haníbal, ese pantano a Napoleón, aquel puente a Suvarof; un epigrama de Catulo inmortalizó ese lago, un terceto de Dante aquel valle, una página del diario de Goethe este panorama; en el peñasco de más allá se alberga, como pájaro extraviado, el recuerdo de los amores infelices de Tristán e Isolda.
>
> Una sensación análoga experimenta quien lee a Cicerón, si es alguien que conoce la historia; y esa experiencia bastará por sí sola para revestir a

Cicerón de un valor afectivo incomparable, —aun admitiendo que sus caricaturistas tengan razón en cuanto dicen sobre su valor efectivo. Esta idea la tenía San Jerónimo encerrada en su corazón, a pesar de su juramento; con aquélla se esforzó Diderot por combatir la "superstición" de la posteridad. Ese pensamiento cautivaba a Petrarca; aquél conmovió "mucho y hondamente" a Lutero en medio de sus atormentadoras dudas. Ésta es la perla que Bossuet engastó en el oro de su estilo; ése es el brillante acero con que fraguó su daga un jacobino. Esta frase ganó para el patriarca de Ferney una sonrisa mundana de labios de sus lindas admiradoras; aquélla hizo llorar a los espantados jueces de Luis XVI. Es, ciertamente, un placer único e imborrable; pero es preciso no retroceder ante el esfuerzo que requiere, pues no se puede negar que existen senderos por los cuales se camina con más facilidad que por una vieja calzada romana.

ÍNDICE ANALÍTICO

"A. O.", I, 198.
abadías, I, 30, 67.
abeja, símbolo de inmortalidad, I, 358.
Abel, I, 50n.
Abelardo, Pedro, I, 82, 85, 102.
Abner, II, 202.
aboyeurs, II, 162.
Abraham, I, 54, 310.
Abraham a Sancta Clara, II, 34, 35n.
Abril, Pedro Simón, I, 189, 190, 194, 195, 197, 198.
Absalón, II, 44.
absolutismo, II, 87, 272.
Academia: francesa, I, 405n, 436, 437, 439; II, 128, 226; platónica, I, 406n, 436; romana, I, 408n; Real (Francia), II, 128.
Acantis, I, 216.
acento: tónico, I, 388, 389; II, 226; rítmico en Píndaro, 354.
Acrasia, I, 236, 237n.
Acrópolis, II, 242.
Acteón, I, 326.
Acta sanctorum, I, 55n.
actores y actrices, I, 207; barrocos, II, 19; griegos, II, 227; medievales, I, 203; renacentistas, 203, 204, 212, 224; romanos, I, 224.
Adam, Robert, II, 10.
Adamante, II, 134.
Adamastor, I, 235.
Adán, I, 237, 244, 393n.
Addison, Joseph: *Catón,* II, 14; educación, II, 17, 63; ensayos, I, 304; II, 17; estilo, II, 63; sobre Pope, II, 54; traducción de Virgilio, II, 17.
adivinanzas, II, 34.
adjetivos, I, 176, II, 68; abstractos, I, 174.
Adlington, Thomas, I, 201.
Adonis, I, 321n; II, 194, 244, 335.
Adriana: en Boccaccio, I, 165n; en Shakespeare, I, 340, 341n.
Ælfric, I, 61n, 80.
aforismos, I, 275, 300, 377.
África: central, I, 28; septentrional, I, 13, 14n, 15, 16, 36; II, 248; oriental, I, 229; II, 220; romana, I, 13, 14n, 15, 16, 19n; indígenas de, II, 67.
Afrodita, I, 170n; II, 249; y ver Venus.
Agamemnón, II, 201, 340; asesinato, II, 321, 341n.; y Aquiles, I, 94n; y Eneas, I, 88; personificación de tribu, II, 333; y sacrificio de Ifigenía, II, 128; sueño enviado a, I, 237n.
Agazzari, Agostino, I, 282.
Ágreda y Vargas, Diego de, I, 262.
Agripa, I, 337.
Aguayo, fray Alberto de, I, 76n.
agüeros, I, 334, 335.
águila: en Arnold, II, 284; en Chaucer y Dante, I, 155n; en Esquilo, II, 23; en Tennyson, I, 58; poetas comparados con, I, 357, 376, 382; II, 251, 326; y Napoleón, II, 159; y Prometeo, II, 352; romana, II, 159, 325.
Agustín de Cantórbery, san, I, 69.
Agustín de Hipona, san, II, 254; actitud hacia la cultura grecoromana, I, 24, 26, 70, 122, 414, 415; conocimiento del griego, I, 19n; doctrina, I, 64; estilo e influencia, I, 140, 142, 161n, 415; II, 67n, 73n; *La Ciudad de Dios,* I, 26, 70, 96n, 299; *Comentario sobre los Salmos,* II, 209n; *Confesiones,* I, 24; II, 164n; *Epístolas,* I, 122n.
agustinos, II, 34.

Ahrimán, II, 244.
Akademie der Wissenschaften, Viena, II, 35n.
Aladino, II, 337.
Alamanni, Luigi: himnos, I, 364; *Opere toscane,* II, 36; sátiras, II, 36-38; traducción de la *Antigona,* I, 193, 212.
Álamos y Barrientos, Baltasar, I, 189.
albedrío, I, 162.
Alba, I, 90.
albatros, en Baudelaire, I, 58.
albedrío, I, 162.
Albertano de Brescia, *Libro de consolación y consejo,* I, 164.
Alberto de Florencia, I, 76n.
albigenses, herejía de los, I, 82, 100n, 152.
Alceo, I, 350, 357.
Alceste, I, 434, 439.
Alcestis, II, 240, 241.
Alcibíades, I, 311, 312, 332n.
Alcíone, I, 160.
Alcmán, II, 146n.
Alcuino de York, I, 48n, 67, 68.
Aldhelmo, I, 48n, 50, 65, 80.
Aldrich, Deán, I, 443.
Alecto, I, 236.
alegorías, I, 58, 84n, 108-17, 142, 264; II, 344, 345.
Alegre, Francisco, I, 187.
Alejandría, I, 74, 258, 365n; II, 243, 247, 249, 250, 254.
Alejandro Magno: ambición, I, 115; deificado, II, 332; imperio y sucesores, I, 218; II, 57; mitos y poemas sobre, I, 96n, 97, 98, 106n, 302; monarcas comparados con, I, 88n, 383n; II, 360.
Alemania y alemanes, I, 183, 396; arte, II, 123n; cultura y educación, I, 37, 171, 182, 183, 185, 195, 368, 405, 406; II, 120, 121, 125, 150, 152, 208n, 250, 302, 334; filosofía, II, 215; historia, I, 409; II, 35, 124, 152, 215n, 269, 272, 351; lengua, I, 17, 21, 37, 41, 93, 116, 171, 180; II, 117, 139; literatura, I, 41, 82, 93, 213, 349; II, 83, 116n, 119, 121, 122, 130, 340, 359.
Alexis, I, 21n, 83.
alfabeto: eslavo o cirílico, I, 18; II, 364; griego, I, 18; II, 364; griego bizantino, I, 35; romano, I, 18; rúnico, ver runas.
Alfieri, conde Vittorio, II, 104, 199-203, 206, 207, 210, 244; autobiografía, II, 200; y los clásicos, II, 109, 201-2; *Abele,* II, 201; *Agamemnone,* II, 202n; *Alceste,* II, 201; *Antigone,* II, 202n; *Cleopatra,* II, 200; *Merope* y *Timoleone,* II, 201, 202n; *Mirra,* II, 202; *Oreste,* II, 202n; *Ottavia,* II, 202n; *Polinice,* II, 202n; *Saúl,* II, 202; *Virginia,* II, 202n; tragedias, II, 104, 200, 201, 202; *Misogallo,* II, 201; *Del principe y de las letras,* II, 203; *De la tirania,* II, 203n; *I troppi,* II, 203n.
Alfonso V de Aragón, I, 176.
Alfonso el Sabio, I, 21n, 172, 176, 186-87; *Crónica general,* I, 172; *General estoria,* I, 93n, 94, 172, 176, 186, 187, 200.
Alfredo, rey, I, 57, 69-70, 76n, 77-80, 81, 179, 432.
Algazel, I, 19n.
aliteración, I, 61, 80; II, 73n.
Allaci, *Drammaturgia,* II, 129n.
alma, II, 193, 195, 342, 369; división platónica del, I, 130n; inmortalidad del, I, 190; II, 181.
Alpes, I, 52n, 283; II, 346.
Alpujarras, rebelión de las, I, 386n.
alquimistas, II, 244.
Altenstaig, Johann, I, 196.
alusiones clásicas, I, 39, 250-52; II, 176, 279; en la poesía barroca, I, 39; en la prosa barroca, II, 64, 66; en Browning, II, 232n; en Dante, I, 130-31; en Eliot, II,

325, 329; en Gide, II, 338; en Goethe, II, 137; en el *Roman de la Rose,* I, 110-11, 113-115; en Shakespeare, I, 313, 314, 315, 316.
Amadís de Gaula, I, 268, 269, 296.
Amaurotas, I, 291, 292.
amazonas, I, 220, 247.
Amboyse, Michel d', I, 201.
Ambrosio, san, I, 58.
América: cultura, I, 20; II, 13, 359; descubrimiento, I, 137, 176, 406; II, 90; lenguas, I, 180; literatura, I, 230; moral, I, 99; población, I, 439; religión, I, 25, 26.
América hispánica, I, 25, 406; II, 80n, 234.
American Journal of Philology, The, II, 265.
Amiano, I, 299.
Amiclas, I, 132n.
Amiens, Vizconde de, II, 81.
Amímone, II, 333.
Amonio, I, 74n.
amor: cortés o romántico, I, 91, 99-101, 109-10, 121, 148, 153, 230, 407, 414; concepto árabe del, I, 100n; en la literatura clásica y moderna, I, 99-117, 153, 222; II, 42, 138, 190, 193, 201, 210, 222, 246, 315, 352, 358; triunfo del, I, 243.
Amyot, Jacques: traducción de Eurípides, I, 193; traducción de Heliodoro, I, 198, 261; traducción de Longo, I, 198, 262; traducción de Plutarco, I, 188, 191, 202, 298, 302, 332; II, 156.
anacoretas, II, 102.
Anacreonte, I, 351, 361; II, 208; imitadores, I, 369, 372, 390; II, 165n.
Anacreonte en el cielo, I, 361.
anacreónticas (obra de imitadores griegos), I, 351, 361, 390.
anacronismos: en Giraudoux, II, 351; en Louÿs, II, 249; en el teatro francés contemporáneo, II, 354; en Racine, II, 168; en Shakespeare, I, 311.
anáfora, II, 71.
Anagnostes, I, 291.
anagramas, I, 277.
analfabetismo, I, 14, 20.
análisis, I, 303; II, 72, 145.
anarquía, I, 155.
anatema, II, 282.
anatomía, I, 288; II, 127.
Anderson, Judith, II, 341n.
Andes, I, 385.
Andrews, Fanny, II, 86.
Andrews, Joseph, II, 86.
Androcles, I, 220.
Andrómeda, I, 244.
anécdotas, II, 29, 31.
Anfiarao, I, 163n.
Anfiórax, "obispo", I, 163.
anfiteatros, I, 260n.
ángeles, I, 50, 61, 67, 78, 131, 237-40, 243-44, 264n, 278, 319; II, 115, 344; caídos, I, 253.
Angélica, I, 231, 244.
anglos, I, 42, 67.
anglosajones, I, 68; lengua, I, 48n, 61n, 69, 171; II, 67, 69; literatura, 62, 68.
Aníbal, ver Haníbal.
animales exóticos, I, 415.
Anite de Tegea, I, 259n.
annuit coeptis, II, 164.
Anouilh, Jean, *Antígona,* II, 348, 349, 353, 355; *Eurídice,* II, 348, 351; *Medea,* II, 341, 348.
Anquises, I, 131.
Antenor, I, 85, 88, 90, 241.
Anticristo, II, 218, 220, 241, 242, 244, 250.
Antífolos, I, 312.
Antígona, II, 348, 353, 355.
antihumanistas, I, 293n.
antijudaísmo, II, 242.
Antínoo, II, 350, 351.
Antíopa, II, 333.
Antiquité classique, L', II, 265.

antístrofa, I, 352, 364n, 371, 372, 373, 375, 377, 395.
antítesis, I, 181, 263, 292, 359-60; II, 48, 73, 74, 94, 212n.
Antología griega, I, 351, 361, 372, 390; II, 136n, 137, 139n, 168n, 325.
antologías, I, 163, 293, 367.
Antoninos, II, 257.
Antonio, san, II, 253.
antropología, II, 262.
Anubis, I, 240n.
Apeninos, II, 245.
Apocalipsis, I, 231; II, 115.
Apollinaire, Guillaume, II, 322n.
Apolo, y Dafne, I, 107n, 224; y Napoleón, II, 335; y Pitón, I, 224, 225; II, 346; dios de la poesía y de la música, I, 207, 260, 267, 315, 321, 374, 387; dios de la profecía, II, 315; dios del sol y de la luz, I, 241, 309, 314; II, 250; opuesto a cristianismo, II, 247n; opuesto a Dioniso, II, 149; en la *Canción de Roldán,* I, 83; estatua, I, 248n; templo, I, 261.
Apolonio, Libro de, I, 96n.
Apolonio de Rodas, II, 188.
Apolonio de Tiana, II, 189, 279.
Apolonio de Tiro, I, 96, 106n, 339.
apóstoles, I, 56; II, 100.
Apóstoles, Hechos de los, I, 341n.
apóstrofes, I, 181; II, 75, 138, 158n.
apotegmas, I, 301, 303.
Appendix Vergiliana, II, 37n.
Apuleyo, I, 216; traducciones, I, 201.
aquelarre, II, 148, 149, 318.
Aqueronte, I, 245; II, 105.
Aquiles: amores, I, 87n, 89, 440; armadura, I, 218n, 249, 312n; descendientes, I, 261; y Héctor, I, 239, 248, 249; ira, I, 89, 94n, 124, 440; muerte e inmortalidad, I, 87n, 89, 90; II, 79; personificación de tribu, II, 333.
Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte,* I, 261, 267.
Aquino, María de, I, 145.
Arabia y árabes, I, 19n, 85, 100, 330; lengua, I, 21n, 31; II, 275.
Aracne, I, 131; II, 337.
arameo, I, 169.
Arán, islas, I, 263.
Arcadia: ideal, I, 222, 259, 260, 263, 265, 269, 275, 282, 284n, 428; real, I, 268, 281; sociedad, I, 283.
arcaísmos, II, 69.
Arco de Triunfo, II, 160.
Arcueil, I, 391n.
Archimago, I, 236n.
Arden, Mary, I, 308n.
Ardenne, bosque de, I, 308n.
Ares, I, 239; y ver Marte.
Aretino, I, 215.
Argantes, I, 238.
Argensola, Bartolomé Leonardo de, I, 201n; sátiras, II, 35.
Argensola, hermanos, *Epístolas,* II, 42.
Argo (barco), I, 164.
Argo, perro de Ulises, II, 319, 351.
argomento in barocco, II, 7n.
Argonautas, I, 85, 164, 165; II, 197, 215, 334.
Argos (ciudad), II, 356.
arias de ópera, I, 224; II, 10.
Ariadna, II, 250n, 320, 352, 353, 354.
Ariel, I, 317, 325n; II, 312.
Aries, II, 49n.
Ariosto, Lodovico, II, 120; ideales y espíritu, I, 102, 232, 246, 310; II, 233; influencia y popularidad, I, 229n, 231n, 234n, 269; II, 118, 196n, 210; *Cassaria,* I, 215; *Las máscaras (Gli suppositi),* I, 215; *Orlando furioso,* I, 119, 230-32, 235-36, 240-41, 244-45, 247, 269, 290; II, 88; sátiras, II, 36.
aristocracia y aristócratas, I, 403, 430; II, 84, 104, 171, 272, 294.

Aristófanes, I, 209, 210; II, 29, 234n; influencia, I, 203; II, 136n, 195; traducciones, I, 192, 194, 299; II, 289; *Pluto,* I, 194.
Aristóteles, II, 29, 368; citado anacrónicamente, I, 312; fdosofía e influencia, I, 71n, 85, 119, 125, 128-30, 132-33, 137, 139-40, 197, 209, 225, 226, 232n, 233, 234n, 236, 293, 299, 305n, 414, 415, 434n; II, 12, 20, 45, 87, 110, 130, 170, 201, 327n; *Lay de Aristóteles,* I, 98; y el Liceo, I, 406n; maestro de Alejandro, I, 97; reglas, I, 119, 216, 226, 233, 234n; II, 12, 25, 110, 130, 136n; traducciones, I, 19n, 31, 85n, 173n, 190, 191, 197, 226; *Categorías,* I, 85n; *De la interpretación,* I, 85n; *Ética,* I, 71n, 173n, 191, 299; *Física,* I, 71n, 74, 85; *Lógica,* I, 71n, 85; *Metafísica,* I, 85n; *Poética,* I, 132, 197, 209, 225, 226; II, 130; *Política,* I, 173n, 190, 299.
Arland, Marcel, II, 352n.
armaduras, I, 40, 234, 237, 243, 249; II, 55, 319; milagrosas, I, 235, 238, 243.
Armagh, ciudad santa de, I, 68.
Armida, I, 232, 236, 237n, 243, 251n.
Arnaldo de Brescia, I, 244.
Arnauld, Antoine, I, 441.
Arnaut, Daniel, I, 127n.
Arnold, Matthew, I, 283, 446; II, 231, 238, 239, 278-79, 281-82, 284-86, 290; y el cristianismo, I, 151; *Bacanales,* II, 223; *Consolación,* II, 219n; *Dover Beach,* II, 231n; *Empédocles sobre el Etna,* I, 396n; II, 134, 238; *epyllia,* II, 283; *Filomela,* I, 105; II, 323n; *Mérope,* II, 202n, 283; *Muerte de Balder,* II, 283, 284n; *Sohrab y Rustum,* II, 283, 284n, 285, 286; *Strayed reveller,* II, 323n; *Tirsis,* I, 279; traduc. de Homero, II, 282; *Sobre la traducción de Homero* (dos conferencias), I, 46n; II, 239, 276, 279n; *Últimas palabras sobre la traducción de Homero,* II, 276, 279n.
Arnold, Thomas, *Historia de Roma,* II, 269.
arqueología, I, 15, 33; II, 261, 268n.
arquetipos, II, 337.
Arquíloco de Paro, II, 226n.
arquitectura, I, 12, 359, 440; II, 18, 118; barroca, I, 275; II, 10, 11, 57n, 121; francesa, II, 121, 160; grecorromana, I, 413; II, 123, 197; renacentista, I, 39, 288; teatral, I, 206.
Arriano, I, 299.
arte, I, 11-12, 170, 172, 174, 203, 254, 255, 381, 407, 411, 413, 415, 417, 418, 421, 422, 433, 443, 449; II, 21, 63, 108, 110, 114, 117, 118, 122, 123, 147, 149, 151, 153, 158, 186, 191, 227, 229, 230, 250, 261, 266, 289, 297, 304, 312, 368, 369; arcádico, II, 177; aristocrático, I, 203; australiano, II, 299n; barroco, II, 8, 55, 128; cristiano, I, 413; II, 171; decorativo, II, 10, 18, 123n; educativo, II, 21; escénico, I, 409; II, 19; francés, II, 121; función social, I, 422; gótico, II, 152; grecorromano, I, 134, 206, 310, 402, 423, 433; II, 12, 13, 92, 95, 111, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 154, 190, 214, 224, 226, 250, 251, 346, 362; liberal, I, 409; literario, II, 57, 289; manual, II, 334; medieval, II, 12; moderno, I, 99, 283, 423; II, 114, 220; natural, II, 118; oriental, II, 306; plástico, II, 122; renacentista, II, 8.
arte por el arte, II, 228, 229, 235.
Arthegall, I, 240n.
Arturo, rey, I, 92, 310; II, 221, 335; leyendas, I, 44, 50, 81, 84, 106n,

110, 231, 234, 268, 290n, 311; II, 234, 286.
Arvers, soneto de, I, 100.
Asam, hermanos, II, 10.
Asamblea: constituyente legislativa (Francia), II, 162; de los anfictiones, II, 163.
Ascanio, I, 158n, 159n.
ascetismo, I, 99, 291; II, 253.
Ascham, Roger, I, 197.
Asia, II, 123, 148, 194, 208, 248n.
Asia Menor, I, 13, 16, 25, 98, 122, 123; II, 58, 142, 244.
asianismo, II, 58n.
asimetría, II, 58, 63.
asirios, I, 54; II, 367.
Asociación Clásica, II, 328.
asonancia, I, 348; II, 73n.
Asser, I, 80; *Vida de Alfredo,* I, 80n.
Astarot, I, 83n.
Astarte, II, 244.
Astianacte, I, 228.
Astolfo, I, 231.
Astorga, Juan Lorenzo de, *Libro de Alexandre,* I, 97, 98n.
Astrea, I, 239, 269.
astrología, I, 75, 83n.
astronomía, I, 442; II, 207.
Asunción, fiesta de la, II, 68n.
Atalanta, II, 239.
Atana Lindia, sacerdotes de, II, 126n.
Atanadoro y Hagesandro, *Laocoonte,* II, 126n.
ateísmo, II, 196.
Atena, I, 238; II, 126, 242.
Atenas y los atenienses, I, 26, 86, 90, 170, 307, 311, 351; II, 83, 123, 144, 157, 198, 231, 240, 242, 315; literatura, II, 57; república, II, 111; sociedad, II, 162.
Ateneo, I, 294.
Athens, Georgia, II, 165; Ohio, II, 165.
Athos, monte, I, 35.
Ática, II, 293.
aticismo, II, 58.
Ático, I, 170n.
ático, dialecto, II, 278.
Atila, I, 51.
Atis, II, 335.
Atlante, II, 319.
Atlas, monte, I, 237n, 246.
atletas, I, 355.
Atli, I, 51.
Aubignac, François d', *Conjeturas académicas,* II, 142n.
Aubigné, Agrippa d', I, 389n; II, 53; *Las trágicas,* II, 39.
Aubrey, John, I, 315n.
Aucassin y Nicolete, I, 104.
Auden, W. H., I, 404; *Oda a John Warner,* II, 337n; *Los oradores,* II, 337n.
Audrey, I, 281, 314.
Augsburgo, I, 185.
Augusto, Octaviano: cartas de, I, 17n; considerado como dios, I, 123; II, 332; descendiente de Eneas, I, 92, 159n; época de, I, 222, 441; familia, I, 101; II, 166; imperio, II, 272, 273; monarca clemente, II, 9n; personajes y tiempos modernos comparados con, I, 282, 415, 421, 422; título, II, 163n; y Horacio, I, 386; II, 205n; y Virgilio, I, 277; II, 174, 286.
Aulo Gelio, I, 299.
Aurora, I, 241, 374.
Ausonio, I, 299; II, 84.
Austria y austríacos, I, 297, 409; II, 121, 204.
Austria, Juan de, I, 386, 387.
Auto de los Reyes Magos, I, 175.
autobiografía: en ensayos, I, 289, 304, 305; en la novela, I, 268; II, 248; en poemas y relatos pastoriles, I, 277, 278, 279.
autores: anticuarios, I, 293-94; científicos griegos, I, 288.
autoridad, I, 412, 433; II, 110.
autos sacramentales, I, 219, 220.
Auxerre, I, 188.

aventuras: caballerescas, II, 103; novelescas, I, 269.
Avicena, I, 19n.
Aviñón, I, 139.
Anthony à Wood, I, 92.
Ayante: comparado con un asno, I, 427, 429; comparado con un león, I, 429; héroe cómico, I, 429; muerte, I, 91; necedad, I, 312; personificación de tribu, II, 333; y Héctor, I, 312; II, 53; y Ulises, I, 265, 312n.
ayuno, II, 246.
Azores, I, 242.

"B. R.", I, 188.
Babeuf, II, 160.
Babilonia, I, 84, 104; II, 262, 316.
Babst, Michael, I, 193.
bacanales, I, 402; II, 223.
bacantes, II, 149, 247.
Bacelli, Girolamo, I, 185.
Baco, I, 39; II, 332, 333; y ver Dioniso.
Bacon, Francis, I, 304, 312, 419n, 433, 434n, 442; II, 59; *Of studies,* II, 70n; *Ensayos,* I, 304; *Nueva Atlántida,* I, 304.
Bacon, Roger, I, 19n, 21n.
Bach, Johann Sebastian, I, 381; II, 10, 18; *Arte de la fuga,* I, 256; *Cantata rústica,* I, 282; *Febo y Pan,* I, 282; misas, II, 77; preludios y tocatas, II, 10.
Bagehot, Walter, II, 92.
Baïf, Jean-Antoine de, I, 188, 193, 212, 271n, 366n, 389n.
baile, ver danza.
baladas, I, 44n, 311, 348, 349; II, 114, 144, 278, 350, 363; alemanas, II, 131; escocesas, I, 44; europeas, I, 41, 349; II, 144, 256, 277, 278; romanas, II, 267, 268; y Homero, II, 277, 278.
Balcanes, I, 18, 19n, 409; II, 96.
Baligant, I, 83.
Báltico, I, 42, 70, 395.
ballet, I, 282, 348, 352, 354, 396, 402.
Ballymote, Libro de, I, 185.
Bamberga, I, 385n.
Banville, Théodore de, II, 237, 312n.
barbarie y bárbaros, I, 11, 13, 14, 15, 22, 24, 27, 49, 50, 51, 52, 54, 66, 70, 71, 77, 81, 134, 229n, 269, 409, 422; II, 95, 97, 99, 101, 102, 113, 171, 216n, 254, 266, 303, 367, 368.
Barbieri, Giovanni Francesco, I, 284n.
Barbour, John, I, 94n.
Barclay, Alexander, I, 189; adap. de *El barco de los necios,* II, 37.
bardos, II, 144.
Barlaam, I, 33, 34, 139.
Barrett, Elizabeth, II, 116, 232n, 241.
barroco: clasicismo, I, 39, 234n, 294, 396, 398, 415; II, 13, 47, 51, 108, 234; conceptos, I, 256n, II, 7n; crítica y gusto, I, 394, 411-49; II, 10, 21, 22, 25, 54, 104, 105, 106, 110, 127, 128, 142, 171, 172, 226; definición y significado de la palabra, I, 403; II, 7, 8n, 108; educación, I, 415; II, 34; historia, II, 9-12, 89-102; ideales: freno estético y emocional, I, 384, 394, 396; II, 8, 54, 55, 110, 359; orden social aristocrático y monárquico, I, 263, 403, 421, 433; II, 9n, 25, 104, 106, 142; literatura (poesía y prosa), I, 187, 269, 368, 374, 379, 382, 383, 434; II, 8, 16, 56-7, 70, 73, 88, 105, 106-7, 108, 114, 130, 186, 226, 322; relación con los tiempos modernos, II, 64, 109; relación con el Renacimiento, I, 285, 403-410; II, 20-22; relación con la época revolucionaria, II, 89, 103-109; traducción, I, 425-426.
barrueco, II, 7, 108.

Barthélemy, Jean Jacques, *Viaje del joven Anacarsis,* II, 83, 256.
Bartok, Bela, I, 263.
Basilea, II, 37, 250.
Bastilla, II, 55, 201.
Batalla de los libros, ver Querella de Antiguos y Modernos.
Bath, I, 15n.
Batracomiomaquia, II, 87, 208.
Baudelaire, Charles, II, 211, 220, 241, 304; *El albatros,* I, 58; *Las flores del mal,* II, 211; *Letanías de Satanás,* II, 244.
Bauduyn, Benoît, I, 195.
Baviera, I, 17, 263.
Bavio, I, 277.
Bayle, Pierre, I, 425, 427n, 440.
Bayreuth, II, 360n.
Beadohilda, I, 27.
Bean, Sawney, I, 42.
Beatrice Cenci, II, 193.
Beatriz, I, 74, 100, 121, 125, 126, 129n, 131, 143, 145, 414; II, 318.
Beaufort, Louis de, II, 268n.
Beaupuy, II, 178.
Beauvais, Vicente de, I, 161n, 165; II, 332n.
Beccari, *El sacrificio,* I, 223, 280.
Becker, Wilhelm Adolf, *Caricles,* II, 83; *Galo,* II, 83, 257.
Beda el Venerable, I, 48n, 53n, 58, 65-67, 77n, 79; *Historia eclesiástica de la nación inglesa,* I, 52, 65n, 66, 70.
Beeston, William, I, 315n.
Beethoven, Ludwig van, *Prometeo,* II, 187n; "Sinfonía heroica" (Tercera), II, 204; "Sinfonía pastoral" (Sexta), I, 263; "Sinfonía coral" (Novena), I, 396; II, 132, 283.
Behemot, II, 344.
Belardo (Lope de Vega), I, 277.
Belcebú, I, 249, 250.
Belerofonte, I, 15, 43.
Bélgica, I, 405.
Belial, I, 238, 254; II, 332, 333.
Belleau, I, 366n.
Belleforest, François de, I, 198.
belleza, I, 40, 367, 400, 430; II, 110, 114, 120, 123, 135, 147, 148, 187, 190, 191, 193, 206n, 216, 218, 223, 225, 227, 228, 229, 233, 235, 242, 244, 245, 250, 280, 306.
Bellini, Vincenzo, II, 154n.
benedictinos, orden de los, I, 21, 28, 91, 289; II, 143.
Bengala, I, 246.
Beni, Paolo, I, 436n.
Benito, san, I, 21, 91n, 150n.
Benson, E. F., II, 293, 295.
Bentley, Richard, I, 411, 443, 444, 445, 447; II, 143, 260; *Disertación sobre las epístolas de Fálaris,* I, 412, 443, 444; edic. del *Paraíso perdido,* I, 444.
Beowulf, I, 41-50, 54, 55, 57, 62, 67, 83; II, 280.
Bérard, Victor, II, 310n.
Berceo, Gonzalo de, I, 176.
Bergerac, Cyrano de, I, 286; II, 29.
Berlín: ciudad, II, 18, 123n; universidad, II, 248, 267.
Berlioz, Hector, II, 154n.
Bernard, Richard, I, 195.
Bernardo, san, I, 82.
Bernay, Alexandre de, *Roman d'Alexandre,* I, 97.
Bernhardt, Sarah, I, 328.
Berni, Francesco, II, 36, 41.
Bernini, II, 10.
Bersuire (o Berçoir), Pierre, I, 187, 189.
bestiarios, I, 58, 114.
Bibbiena, ver Dovizi.
Biblia, I, 430; II, 332; comparada con Homero, I, 43; II, 285; crítica, II, 145, 171, 257, 285; en Ælfric, I, 80; en Boecio, I, 75; en Dante, I, 131, 137; en *Li fet des Romains,* I, 96n; en Milton I, 239, 252, 376; en el *Ovidio moralizado,* I, 107n; en Shakespeare, I, 310, 314; relatos, temas y enseñanza, I, 54, 106n, 107n; in-

fluencia civil, I, 63; trad. de los Setenta, I, 16n, 169, 170n; traducciones del griego al latín, I, 19, 21, 22, 48n, 50, 53, 62, 133; traducciones a lenguas modernas, I, 21n, 54, 76n, 80, 171, 181; versión del Rey Jacobo, I, 54; II, 77, 282, 283.
bibliotecas, I, 14n, 22, 28, 30, 32, 76n, 136, 137, 138n, 149, 173, 210n; II, 63, 256.
Biblis, I, 148.
bilingüismo, I, 17, 171.
Bilitis, II, 248, 249.
Bingham, John, I, 188.
Bión, I, 232n, 279; II, 194, 195; *Lamento por Adonis,* II, 195n.
Bischoff, Johannes, I, 195.
Biskra, II, 248.
Bismarck, II, 272.
Bitinia, I, 64n.
Bitner, Jonas, I, 194.
Bizancio, I, 18, 34, 37, 41, 261, 307n; II, 92, 95, 102, 304n, 364.
Blackwell, Thomas, II, 124n, 136, 142n.
Blair, Robert, *La tumba,* II, 206.
Blake, William, I, 355; II, 216.
Blenheim, II, 18.
Blois, Roger de, I, 419n.
Bloom, Leopold, II, 309, 310, 311, 320; Molly, II, 308, 311.
Blundeville, Thomas, I, 191.
Boccaccio, Giovanni, I, 19n, 442; y Chaucer, I, 147, 161; y Dante, I, 136, 147; y Petrarca, I, 139, 145, 150; educación, I, 34, 146, 147, 148, 149, 150, 232, 243n; espíritu, I, 102, 145, 146, 147, 148, 150; paganismo, I, 146, 148, 150; 151; reputación e influencia, I, 147, 152, 153, 156, 157, 161, 215, 265; vida, I, 134, 145, 150, 151, 189; *Admeto,* I, 264, 265, 281; *Amorosa visión,* I, 153; *Decamerón,* I, 146, 150, 153, 215; *Fiammetta,* I, 104, 145, 147, 148, 151, 267; *Filocolo,* I, 243n; *Filóstrato,* I, 94, 147, 152, 153n; *Genealogía de los dioses,* I, 165, 232n; II, 196n; *La paciente Griselda,* I, 150, 153; *Teseida,* I, 147, 153, 157, 232, 234; trad. de Homero, I, 34, 149, 150.
Bochetel, Guillaume, I, 193.
Böcklin, Arnold, II, 347.
Bodvar Biarki, I, 42n.
βοηθεῖν, I, 76.
Boecio, I, 19n, 70, 72-76, 78, 92, 233n; influencia, I, 70, 76, 77n, 110, 115, 132, 142, 162, 163, 165; II, 37n, 91n; traduc. de, I, 76n, 78, 79n, 85n, 162, 179; traductor del griego, I, 31; *Consolación de la Filosofía,* I, 70-76, 78, 111, 114, 162, 165; *De musica,* I, 163n.
Bohemia, I, 226.
Bohn, traducciones de, II, 264.
Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato,* I, 231, 234n, 247n; *Timone,* I, 208n; trad. de Apuleyo, I, 201; trad. de Heródoto, I, 187.
Boileau, Gilles, II, 43.
Boileau, Nicolas (Despréaux), II, 11, 26, 43, 216; carácter, I, 355, 370n, 383, 427; II, 48, 53; en la Querella de Antiguos y Modernos, I, 411, 427, 435-37, 439-41, 447-48; influencia, I, 382; *Arrêt burlesque,* I, 434n; *Arte poética,* I, 355n, 437n; II, 43, 50; epigramas, I, 439; epístolas, II, 43, 46, 48n; *El equívoco,* II, 53, 54n; *El facistol,* I, 424, 440; II, 43, 44, 45; *Oda a la captura de Namur,* I, 383; *Reflexiones críticas sobre Longino,* I, 440; sátiras, I, 368; II, 10, 43, 44, 47, 49n, 51, 52, 55, 82, 93.
Boisrobert, I, 437.
Bolonia: ciudad, I, 82, 424; II, 208n; universidad, I, 28.
Boltz, Valentin, I, 195.

Bonaparte, Napoleón; ver Napoleón I.
Bonaparte, Pauline, II, 111.
Boner, Hieronymus, I, 183n, 187, 188, 196.
Borbón, Francisco de, I, 370.
Borbones, II, 169.
Borgoña, duque de, II, 9n, 78, 79, 81, 82.
borgoñones, II, 274.
Born, Bertran de, I, 236n.
Boscán, Juan, I, 270.
Bosco, Jerónimo, I, 238n.
Bosis, Lauro de, *Ícaro,* II, 341-42.
bosque parrasio, I, 283.
Bossuet, Jacques-Bénigne: orador, II, 10, 34, 63, 64, 67, 68, 70n, 76n; *Discurso sobre la historia universal,* II, 90, 91n; discípulo de los jesuítas, II, 361; preceptor del Delfín, I, 405; II, 79, 90.
Boston, II, 320.
Boswell, James, II, 68, 98n.
Botoner, William, I, 191.
Botticelli, *Nacimiento de Venus,* II, 224.
Boucher, I, 423; *Pan y Siringa,* II, 312n.
Boulainvilliers, Henri de, II, 274.
Bourdaloue, Louis, II, 63, 71n, 72.
Bourgogne, Hôtel de, I, 205.
Bourlier, Jean, I, 195.
Bowra, C. M., I, 44n, 240n; II, 146n, 296n, 304n, 313n.
Boyle, Charles, I, 443.
Boyle, Robert, I, 443.
Bracciolini, Poggio, I, 32, 210n.
Brandenburgo, puerta de, II, 123n,
Brant, Sebastian, *El barco de los necios,* II, 37; trad. de Terencio, I, 195.
Brasil, I, 439n.
Brawne, Fanny, II, 135.
Brend, John, I, 189.
Bretaña, I, 63n, 83, 231; II, 169.
Bretin, Philibert, I, 198.
Briareo, I, 241.
Bridges, Robert, II, 359.
Briseida, I, 89, 91, 94, 147, 440.
Brisset, Roland, I, 195.
Brissot, II, 159, 161.
Britania, I, 19n, 42, 61, 218, 241, 344.
Britomart, I, 244, 247.
Broadway, II, 360.
Brocense, II, 361.
Brodzinski, Casimir, II, 215.
Bronce, edad de, II, 82, 278, 351.
Browne, sir Thomas, II, 60, 64, 66, 69, 94, 291; *Carta a un amigo,* II, 70n; *El jardín de Ciro,* II, 66n; *Urn Burial,* II, 69n, 76n.
Browning, Robert: vida y carácter, I, 46n, 152, 311n; II, 116, 241; educación y conocimiento de los clásicos, II, 231-32, 361; estilo, II, 233, 234, 240; *Aventura de Balaustión,* II, 232n, 239, 240n, 241; *Development,* II, 232n, 361n; *Fifine at the Fair,* II, 237, 241n; *A Grammarian's Funeral,* II, 259n; *Pan y Luna,* II, 237; *Sordello,* II, 232n; *Última aventura de Balaustión,* II, 232n, 234n, 239; traduc. del *Agamemnón* de Esquilo, II, 232n; traduc. de *Alcestis,* II, 239n.
Bruccioli, Antonio, I, 190.
Bruckner, II, 346.
Brueghel, Pieter, I, 238n; II, 37, 115, 253.
brujería y brujas, I, 211, 235-36, 243, 311, 326, 329-30; II, 244.
Brumoy, Pierre, II, 130n.
Bruno, Christoph, I, 197.
Bruno, Giordano, II, 247.
Bruto, I, 17n, 124, 241; II, 62, 77n, 161, 200; en Shakespeare, I, 333, 345.
Buchanan, George, I, 193, 212, 213, 296; II, 361.
Budé, colección, II, 264, 301.
Budé, Guillaume, I, 191, 301; II, 264.

Buena Esperanza, cabo de, I, 235.
Buenos Aires, I, 25, 206.
Buffon, II, 361.
bufones, I, 203, 224, 313.
Bullón, Godofredo de, I, 238, 243, 251.
Burckhardt, Jakob, II, 346.
Burdeos, I, 297, 299.
Burke, Edmund, II, 63, 64, 65, 66n, 161.
Burney, Charles, II, 118.
Burton, Robert, II, 61; *Anatomía de la melancolía,* I, 301, 419n; II, 60, 61n; *Lamia,* II, 189.
Burton, William, I, 261.
Bury, J. B., I, 51n; II, 93, 96, 98n.
Bury, John, I, 197.
Bustamante, Jorge de, I, 187.
Butcher, S. H., trad. de la *Odisea,* II, 283, 287.
Butler, E. M., II, 113n, 118, 122n,
Butler, Nicholas Murray, II, 271, 291, 292n.
Butler, Samuel, el viejo, II, 45, 51.
Butler, Samuel, el joven, II, 286-88.
Byron, George Gordon, Lord: carácter y vida, I, 152; II, 110, 118, 121, 150, 169, 171, 175, 183-87, 191, 192, 199, 201, 211, 315n, 342; comparado con Euforión, II, 147, 149; educación y conocimiento de los clásicos, II, 116, 185, 186, 187, 191, 295, 344n; estilo, II, 51, 201; *Bardos ingleses y críticos escoceses,* II, 183, 184n; cartas, II, 184n; *Don Juan,* II, 107, 110n; *Las islas de Grecia,* II, 112; *Peregrinación de Childe Harold,* II, 106, 117, 184, 185, 186-7n, 295n; *Prometeo,* II, 187n, 343n; *The curse of Minerva,* II, 184n; *Visión del Juicio,* II, 28n.

caballería, I, 83, 310; código de, I, 99, 328; cuentos de, II, 80, 103, 363; libros de, I, 268; II, 33.
caballeros, I, 44, 81, 82, 84, 96n, 97, 110, 230, 264, 267, 311; II, 335; en Chaucer, I, 28, 147, 153.
cabreros, I, 258, 274.
Caccini, *Dafne,* I, 224, 225n.
Caco, II, 173, 174n.
cadencias, II, 10.
Cadmo, I, 148.
Cædmon, I, 49, 50, 52-6, 62, 65-7.
Caín, I, 50.
Cairo, I, 240n.
Calas, Jean, II, 65.
Calcagnini, Celio, *Gigantes,* I, 288n.
Calcante, I, 94.
Calderón de la Barca, Pedro, I, 205, 219, 220; II, 10, 115, 361; *Los hijos de la fortuna,* I, 198; *El laberinto del mundo,* I, 220; *Orfeo divino,* I, 220; *La vida es sueño,* I, 429.
caledonios, II, 97.
Calibán, II, 312.
Calicles, II, 251n.
caligrafía, I, 292.
Calígula, II, 342n.
Calímaco, I, 275, 332n, 366n; II, 208.
Calipso, II, 309.
Calístenes, I, 97.
Calisto, II, 333.
Callières, François de, I, 424, 440, 445.
Calpurnio, I, 270.
Calverley, C. S., I, 401n.
Calvino, II, 53n.
Cambridge, universidad de, I, 28, 34, 92, 124n, 420n, 442, 443; II, 17, 86, 297.
Camenas, I, 170n.
Camila, I, 247, 248n.
Camilo, II, 160, 163n.
Camoens, Luis de: estilo, I, 229, 242, 252; *Los Lusíadas,* I, 119, 229, 234, 235, 241, 242, 244; II,

331, 332n; trad. del *Anfitrión* de Plauto, I, 213.
Campbell, Roy, I, 235n.
Campo Formio, tratado de, II, 204.
Camus, Albert, *Calígula*, II, 342.
Can Grande della Scala, I, 119.
Cánace, I, 148.
Canadá, II, 169.
Canals, Antonio, I, 192.
Cannas, batalla de, II, 225n.
cancillerías, II, 62.
Canción de Roldán, I, 83-4.
canciones, I, 272, 280, 311, 348, 349, 363, 386, 388; II, 263, 367; báquicas, I, 391; italianas, I, 374; pastoriles, I, 272; populares, I, 143, 363, 368, 372; II, 114, 131, 132, 212, 256; sueltas, II, 144.
Candaules, II, 353.
caníbales, I, 42, 305.
Canopo, I, 240n.
Canova, II, 111.
cantantes virtuosistas, II, 19, 153.
Cantar de los cantares, I, 387; II, 249.
Cantar de mio Cid, I, 21n, 55, 175.
cantata, I, 380.
canto, I, 348-49; coral, I, 351; II, 24; discurso, I, 224; don de, II, 30; virtuosos del, II, 19.
Cantórbery, I, 68, 69; II, 39; arzobispo, I, 65; peregrinos, I, 28, 157.
canzone, I, 374; II, 212.
capital y capitalismo, I, 403; II, 218.
Capitolio: de Washington, II, 163; romano, II, 100, 162, 163, 245; de Virginia, II, 166.
Caporali, Cesare, II, 41.
Caracala, I, 88n.
Carbach, Nikolaus, I, 189.
Carducci, Giosuè: vida, II, 232, 244; educación, 232; estilo, I, 389; II, 226; ideas, II, 206n, 224, 226, 244, 245, 247n; *A Satanás*, II, 244; *Clasicismo y romanticismo*, II, 224; *Intermezzo*, II, 226n; *Junto a las fuentes del Clitumno*, II, 244n, 245; *Odas bárbaras*, II, 226.
Caribdis, II, 350.
caridad cristiana, I, 441.
Carlomagno, I, 25, 68, 83, 84, 231n; II, 90, 96.
Carlos V de Francia, I, 173, 186, 189, 191.
Carlos IX de Francia, I, 228n.
Carlos XII de Suecia, I, 88n; II, 360.
Carlos el Calvo, I, 68, 80.
Carlos Eduardo, príncipe, II, 200.
Carmañola, I, 432; II, 151, 173.
Carnéades, I, 34n.
Caro, Annibale, I, 186, 198.
Caro, Rodrigo, I, 201n.
Carolina, reina, II, 195.
Carolina del Sur, I, 157.
Caronte, I, 130; II, 79.
Cartagena, Alfonso de, I, 191, 192.
cartaginés, idioma, I, 16.
Cartago, I, 246, 310; II, 253.
cartas, I, 138; II, 18, 84; de Abelardo y Heloísa, I, 102; de Aristeas, I, 169n; de Alcuino, I, 67; de Dante, I, 119, 121n; de Erasmo, I, 136; de Fálaris, I, 442, 443; de Gargantúa, I, 292; griegas, II, 326; imaginarias, I, 160; de Isócrates, I, 196; de Montaigne, I, 303; de Pascal, II, 62; de Petrarca, I, 135, 142; privadas, II, 50; de Safo a Faón, II, 212; de Séneca, I, 303; de Sidonio Apolinar, II, 265; de Virgilio, I, 123n.
"Cartas de Eurípides, Sócrates y Temístocles", I, 444.
Casandra, I, 240, 276; II, 341n.
Casanova, Giacomo, I, 77n.
Casaubon, Isaac, I, 304, 407, 408n; II, 36, 38, 44, 361.

Casio, I, 124, 333, 334, 335.
Casiodoro, I, 92.
Casson, Stanley, II, 265.
Castalia, fuente, I, 242, 321.
Castelvetro, Lodovico, I, 197, 226.
Casti, Giovanni Battista, II, 208n.
castidad, II, 243.
Castilla y castellano, I, 21n, 76n, 171, 172, 175-77, 179; II, 57, 68.
Cástor, II, 332.
Castro, Guillén de, I, 220.
catacumbas, II, 225.
catalán, I, 20, 76n, 93, 187, 192, 195; II, 103n.
Catay, Gran Kan de, I, 231.
Cateau-Cambrésis, I, 408.
catedrales: barrocas, II, 10, 11, 71; góticas, I, 57, 68, 109, 114; II, 222, 289; en Monet, II, 307.
catolicismo, I, 25, 283, 287, 409; II, 89.
Catilina, II, 161, 162.
Catón, el joven, I, 131; II, 161, 164, 165, 196, 200, 272.
Catón, el viejo, I, 163n.
Catulo: imitaciones e influencia, I, 116, 298, 299, 351, 362, 390n, 391n, 427n; II, 37n, 138, 232n; manuscritos, I, 23; traduc., I, 79n; II, 204n; vida y temas, I, 99n, 362; I, 362; *Cabellera de Berenice,* II, 204n; epigramas, I, 79n, 362; epitalamios, I, 374; lírica, I, 350; poemas eróticos, I, 362, 391n.
Cáucaso, II, 284n.
Caupolicán, I, 230n, 241.
Cavalcante, Guido, I, 128.
Caverna de los vientos, II, 309.
Caxton, William, I, 94, 185n, 187, 191.
Cayuga, lago, II, 164.
cazadores, I, 281.
Cecilia, santa, I, 380.
Ceffi, Filippo, I, 93n.
Céfiro, I, 167.
Ceix, I, 160.
Cellini, Benvenuto, I, 291, 304, 305.
celtas, I, 52n, 83n, 171; II, 234.
Cenicienta, I, 262; II, 336, 337, 338.
censura, I, 409, 431n; II, 31.
centauros, I, 130, 283.
centones medievales, I, 114.
Ceolwulf, I, 65.
Cérbero, I, 130, 235.
Cerdeña, II, 200.
ceremonial diplomático y social, II, 18.
Ceres, I, 242; II, 332.
Cérisoles, batalla de, I, 370.
Cervantes, Miguel de, II, 29, 120; *Coloquio de los perros,* II, 35; *Galatea,* I, 266; *Numancia,* I, 221; *Persiles y Sigismunda,* I, 267; *Quijote,* I, 101, 230, 266; II, 88.
César, ver Julio César.
Césares romanos, I, 96, 123n, 222, 421; II, 92.
cesarismo, I, 132, 421; II, 272.
cesura, II, 23.
cetrería, I, 295.
Cibeles, II, 335.
Cicerón: ambiente y vida, I, 170n; II, 28, 65, 161, 162, 163; criticado, II, 73n, 272; estilo y técnica, I, 36, 177n, 181, 182, 292, 300n; II, 57, 58, 59, 60n, 63, 71, 72, 76, 95, 155, 161, 290; influencia, I, 39, 65, 72, 102, 109, 116, 132, 133, 137, 138, 140, 146, 163, 164, 174n, 232n, 256n, 287, 298, 299, 435; II, 37n, 57, 63, 65, 67n, 71, 72, 80n, 84, 95, 151, 161, 162, 165n, 166, 360, 368; manuscritos, I, 137; II, 209n; personalidad, I, 137; traduc. de I, 191, 192, 197; II, 273; cartas, I, 137, 138, 198, 298; II, 57, 184n; discursos, I, 170, 182, 197; II, 57, 62, 65, 155; tratados filosóficos, I, 73, 74, 170, 298; *Brutus,* II, 58n, 62; *Catili-*

narias, I, 197; II, 162, 192; *De la amistad (Laelius)*, I, 116, 132, 191, 192; *De finibus*, I, 132n; *De la invención*, II, 80n; *De la naturaleza de los dioses*, I, 256n; II, 153n; *De officiis*, I, 132n, 191; II, 65n; *De oratore*, I, 232n; *De la República*, I, 163; II, 209n; *De la vejez (Cato Maior)*, I, 116, 191; *Discusiones tusculanas*, I, 74, 191, 192, 232n; II, 165n; *Hortensio*, I, 24; *In Verrem*, I, 197; *Orator*, II, 58n; *Paradojas*, I, 192; *Por el rey Deyótaro*, I, 197; *Pro Archia*, I, 137n, 197; *Pro Ligario*, I, 197; *Pro Marcello*, I, 197; *Pro Sexto Roscio Amerino*, II, 162; *Pro Sulla*, II, 162; *Sueño de Escipión*, I, 74, 109, 163, 164, 192.
Cicerón alemán, El, I, 191.
Ciclopes, I, 43, 244, 273; II, 174n, 350.
Cidno, río, I, 336-37.
cielo, I, 143, 414; II, 181, 182, 318.
ciencia, I, 289, 411, 413, 415, 440, 443; II, 108, 136, 148, 158, 221, 244, 264, 266, 275, 291, 294, 296, 297, 301; aplicada, I, 11, 403, 418; experimental, I, 416; II, 261; física, II, 260, 261; greco-rromana, I, 71n, 416, 419n; II, 95, 100; medieval, I, 71; moderna, I, 11, 416; II, 133; natural, II, 91; práctica, II, 262; política. II, 260, 294; renacentista, I, 288; social, I, 417.
Cincinato, II, 160, 164.
Cincinnati, Ohio, II, 164, 165.
Cineas, I, 294n.
cinematógrafo, I, 205n, 207, 227, 404.
cínicos y cinismo, I, 71, 146; II, 33, 158.
Cinna, I, 275.
Cipriano, san, I, 22n.
Circe, I, 86, 221, 236, 237n, 322; II, 309, 316, 318, 350, 351.
circo romano, II, 166.
Cirencester, Ricardo de, I, 95n.
Cirene, I, 371.
Cirilo, san, I, 18n; II, 101.
Ciro, I, 383n.
cisne: de Dirce (Píndaro), I, 373; mito y tema del, I, 58, 357.
Cisne, teatro del, I, 206.
citas, I, 249; evocadoras, I, 250, 316.
ciudad-estado, en Grecia, II, 157.
ciudades, II, 18; barrocas, II, 11; industriales, II, 219.
civilización, I, 405, 413, 420, 421, 433; I, 98, 158n, 206n, 215, 217, 221, 333, 334, 361, 366, 367; greco-romana, II, 11, 12, 13, 16, 17, 22, 23, 24, 27, 37, 39, 46, 50, 51, 62, 65, 74, 83, 98, 101, 108, 109, 110, 114, 118, 130, 132, 133, 134, 150, 158, 171, 180, 190, 203, 218, 230, 233n, 258, 286, 356, 403, 406, 420n, 445; II, 104, 110, 112, 113, 115, 152, 198, 253, 261, 365, 369; mediterránea, II, 125; moderna, II, 97, 220; occidental o europea, I, 11, 431; II, 125.
Clarke, Cowden, II, 188.
clasicismo, I, 367, 389; II, 12, 13, 107, 140n, 224; barroco, II, 25, 121; y ver barroco.
clásico: significado, I, 360; II, 151; opuesto a romántico, II, 154.
Classical Quarterly, The, II, 265.
Claudiano, I, 163, 299.
Claudio, emperador, II, 28.
Clemente VII, I, 289.
Clemente de Alejandría, I, 414n.
Cleopatra, I, 96n, 240, 243, 250, 324, 336, 337, 338; II, 66, 225.
clerecía, mester de, I, 176.
Clifford, Martha, II, 309.
clímax, I, 181; II, 58, 74, 75n, 76, 310, 311.
Clímene, II, 333.
Clitemnestra, II, 24, 321n, 336.
Clodio, II, 162.

Clodoveo, I, 51.
Cloe, I, 263, 283.
Clopinel, Jean, I, 108.
Clorinda, I, 247, 248n.
Cloris, I, 240n.
Clough, Arthur Hugh, I, 279; II, 141.
Cluny, II, 30.
Cocteau, Jean, II, 348; *Antígona,* II, 347, 349; *La máquina infernal,* II, 347, 349, 353, 356, 357, 358n; *Orfeo,* II, 355, 357.
código social aristocrático, II, 21.
Coimbra: ciudad, I, 277; universidad, I, 213.
Colbert, II, 53.
Coleridge, Samuel Taylor, II, 97, 108, 150, 173, 177, 182, 183n; *Cristabel,* II, 115; *Dejection: an Ode,* II, 182n; *Kubla Khan,* II, 106; *Table Talk,* II, 97n; *El viejo marinero,* II, 114.
Colet, John, I, 342, 343n.
Colin, Jean, I, 191.
Coliseo romano, II, 199.
Collins, William, I, 394, 398-99.
Colón, Cristóbal, I, 137, 373, 415; II, 210.
Colonia, I, 28.
colonias griegas, II, 262.
Columba, san, I, 63.
Columbia: colegio, II, 121n, 291; universidad, II, 271.
Columnis, Guido de, I, 93, 94, 157; II, 332n.
comedia, ateniense, I, 205, 356, 363, II, 12, 28, 195; barroca, II, 11, 50; carácter y definición, I, 119, 138; española, I, 38; francesa, I, 38, 217; II, 11, 19, 26; inglesa, I, 38, 204, 218; inventada por los griegos, I, 38; italiana, I, 38, 215; moderna, I, 211, 215; musical, I, 208, 404; renacentista, I, 202, 204, 212, 215n; II, 365; romana, I, 183, 193, 363; II, 12.
Comedia francesa, II, 16, 20n.
comediantes vagabundos, I, 224.
comercio, II, 260; internacional, II, 294.
Comité de Seguridad General, II, 153.
commedia dell'arte, I, 224.
Comnenos, II, 96.
Compañía de Jesús, I, 409; II, 53 y ver jesuítas.
comunismo, I, 403.
Concepción, saqueo de, I, 241.
conceptismo, II, 7n.
Conches, Guillermo de, I, 419n.
Condé, II, 53.
Conesa, Jacme, I, 93n.
Congreve, William, I, 379n.
conocimientos modernos, I, 419.
conquista: danesa, I, 151; normanda, I, 151; turca, II, 91.
Conrad, Joseph, I, 46n.
conservatismo, II, 209.
consonancia, I, 348, 379.
consonantes, I, 348, 378; grupos simplificados de, I, 177.
Constant, Benjamin, II, 228n.
Constantino, emperador, I, 56; II, 93, 98, 101, 170.
Constantinopla, I, 17, 18, 26n, 35; II, 64, 89, 96, 166.
Constanza, Rumania, I, 101.
cónsul, II, 160.
contracciones, en griego, I, 35.
contrapunto, II, 18.
Contrarreforma, I, 403, 409; II, 121.
Convención nacional (Francia), II, 153; sala de la, II, 160.
coplas, I, 352, 353, 357, 371, 374; II, 278; de ciego, I, 208; pindáricas, I, 354.
Coplas de Mingo Revulgo, II, 31.
Copérnico, I, 13, 32, 442.
copistas, II, 298.
Copland, Aaron, *Retrato de Lincoln,* I, 381.
Coqueret, Colegio de, I, 194, 365.
Corday, Charlotte, II, 159, 167.

Cordero, Juan Martín, I, 192.
Corina, I, 155, 158.
Corinto, I, 26.
Corneille, Pierre: carácter, educación y conocimiento de los clásicos, I, 285; II, 10, 14, 15, 16, 25; 361; popularidad, II, 21, 130; obras, I, 113, 205, 368, 436; *Medea,* II, 16; *Polieucto,* I, 437; *Rodoguna,* II, 130; *Tres discursos sobre el poema dramático,* II, 17.
Corneille, Thomas, *Timócrates,* II, 21.
Cornejo, fray Ángel, I, 198.
Cornelio Galo, I, 116, 260, 265, 267, 277, 281.
Cornelio Nepote, I, 86, 301.
corona de laurel, distinción poética, I, 144.
coros, I, 422; II, 18; como personaje, I, 158n; en el drama clásico, I, 72, 207, 224, 352, 356, 364n; II, 24, 102, 195, 395; en el drama moderno, I, 207, 213, 217, 221, 364n; II, 16, 195, 239, 395; en la ópera, I, 224; II, 154; en Píndaro, I, 351, 354, 397; significado de la palabra, I, 348.
Corpus Christi College, Oxford, II, 73n.
Corpus Inscriptionum Graecarum (CIG), II, 263.
Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL), II, 263.
corral medieval, I, 206.
Correggio, Niccolo da, *Céfalo,* I, 208n, 215; traduc. de *Los Menecmos,* I, 212.
corrupción: en la curia romana, I, 408n; social, II, 36.
corso, dialecto, I, 20.
cortes, I, 289; II, 81, 82, 147, 177.
cortesía caballeresca, I, 99.
coturno, II, 227.
Cowley, Abraham, I, 378, 379, 384n, 395.
Cowper, William, *La tarea,* II, 141; trad. de Homero, II, 276.
Crabbe, George, II, 47.
Cracovia, universidad de, I, 28.
Crane, Hart, I, 401.
Crashaw, Richard, I, 275, 279.
creación del mundo, I, 50, 169.
Creede, Thomas, I, 340n.
Cremona, monasterio de, I, 76n.
Creonte, II, 340, 353, 355.
Crésida, I, 309.
Creta, I, 90; II, 315.
cretense, lengua, II, 364.
Creuzer, G. F., II, 334.
Crew, sir Clipseby, I, 392.
crímenes públicos, I, 407.
criptogramas, I, 157; II, 344.
Criseida, I, 91, 94n, 160.
cristianismo, I, 23, 24, 25, 50n, 56, 59, 62, 63, 64, 66n, 69, 70, 75, 78, 82, 99, 113, 118, 121, 122, 123, 130, 140, 144, 146, 148, 150, 151, 166, 232, 248n, 267, 268, 286, 376, 395, 414, 421, 437, 443, 449; II, 93, 96, 100, 101, 102, 112, 133, 160, 169, 170, 171, 180, 207, 209, 220, 241, 242, 243, 244, 246, 247n, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 262, 329, 359, 366, 367, 369.
Cristina, reina de Suecia, I, 283.
Cristo, ver Jesucristo.
crítica, I, 203, 204, 205n, 225, 411, 428; II, 10, 29, 78, 157, 171; alemana, II, 150; dramática moderna, I, 211, 225; II, 19, 25; eclesiástica, I, 278; estética, I, 278, 412; II, 19; francesa, II, 215, 224; homérica, II, 278; literaria, I, 226; II, 19, 25, 129; normas de, I, 203, 209, 225; racionalista, II, 257.
Crito, I, 216.
Critolao, I, 34n.
Croniamental, I, 401n.
Crónica anglosajona, I, 66, 68, 69, 80n.
crónicas, I, 55, 113, 220.

Cronicques, I, 290n.
cronología, I, 66n; II, 270n; azteca, II, 114.
Cronos, II, 344, 345.
Crotalón, II, 35.
Cruden, Alexander, II, 282-83.
cruz, I, 50, 56, 57; II, 245.
Cruz, san Juan de la, I, 278.
Cruz, sor Juana Inés de la, II, 74.
Cruz, Teatro de la, I, 205n.
Cruz e Silva, Antonio Dinys da, *Odas,* I, 383n.
cruzada, I, 151; contra los albigenses, I, 152; cultural, I, 173; primera, I, 83n, 232; cuarta, I, 18.
Ctesifonte, I, 26.
cuaderna vía, I, 97.
cuadros-catálogo, II, 37.
cuartetos, I, 96, 371.
cuentos, II, 366, 367; de aparecidos, II, 363; en el *Decamerón,* I, 146; medievales, I, 148, 290; orales, I, 141; II, 337; populares, I, 368; II, 80, 132.
cultismos, I, 176, 177, 178.
cultos cuasi-religiosos, I, 405.
cultura, I, 179, 180, 289, 412, 420; II, 84, 120, 260, 266; clásica o greco-romana, I, 13, 36, 37, 63, 69, 99, 346; II, 13, 79, 96, 109, 119, 120, 121, 122, 132, 148, 150, 184, 212n, 216, 220, 231, 293, 294, 303, 305; estética e intelectual, I, 144; II, 179; europea, I, 67, 332; "propia", I, 433; recreación de la, II, 14; superior, II, 166.
Cumas, I, 161; II, 324.
Cupido, I, 108, 224, 336, 361; II, 110n.
cupidos, I, 39, 337; II, 109.
Curaçao, I, 29, 30.
Cusano, Nicolás, I, 210n.
Cuzzy, Claude de, I, 197.
Cybile, Gilles, I, 195.
Cynewulf, I, 49n, 55-57, 62, 65, 67.
Cytheris, I, 222n.
Czar, título, I, 18.

chaconas, I, 381.
Champmeslé, II, 19.
Chandler, Richard, II, 123, 124n.
Chandon, Arnault, I, 188.
Changi, Pierre de, I, 201.
Chanson de Roland, I, 47n, 83, 245.
chansons de geste, I, 84n.
Chapelain, Jean, II, 93.
Chapman, George: estilo, I, 185, II, 276; traducción de Homero, I, 94, 183, 185, 312; y Keats, II, 120, 188-89, 232n; y Shakespeare, I, 94, 312.
Charpentier, François, I, 432.
Charterhouse, II, 17.
Chartres, Bernardo de, I, 419.
Chateaubriand, Vizconde François-René: carácter y vida, II, 112n, 116, 169; educación y conocimiento de los clásicos, II, 171n, 259-60; estilo, II, 169-71, 254; ideas, II, 112n, 169-71; obras, II, 215; *El genio del cristianismo,* II, 169, 170, 171; *Los mártires,* II, 104, 169, 170, 254; *Memorias de ultratumba,* II, 169; *Los Natchez,* II, 169; *Viaje de París a Jerusalén,* II, 117, 242n.
Châtillon, Gautier de, *Alejandreida,* I, 97.
Chatsworth, I, 284n.
Chatterton, II, 209.
Chaucer, Geoffrey: carácter y vida, I, 134, 151-53, 155, 160-61, 166, 230, 365; II, 332n; educación y conocimiento de los clásicos, I, 76n, 104, 152-167, 178-79, 347; ideas, I, 147, 155-57, 159n, 160-63, 165-66, 204; lengua y estilo, I, 166, 178-79, 180; y Boccaccio, I, 94, 147, 152-53, 156, 161, 165; y Dante, I, 153, 154, 155, 158, 164, 166, 167, 204; y Keats, II, 188; y

Petrarca, I, 153, 157; y Spenser, I, 271; *Anelida y Arcite,* I, 153n, 155n; *Cuentos de Cantórbery;* I, 108, 147, 153, 160, 167, 201; *Prólogo,* I, 167; *Cuento del caballero,* I, 147, 153; *Cuento del clérigo,* I, 153, 164n; *Cuento de la comadre de Bath,* I, 154n, 164n, 165n; *Cuento del comerciante,* I, 163n; *Cuento del jurisconsulto,* I, 155n, 160n; *Cuento de Melibeo,* I, 164; *Cuento del monje,* I, 157n; *Cuento del perdonador,* I, 164n; *Cuentos de la priora,* I, 155n, 162n, 163n, 164n; *La casa de la Fama,* I, 153, 154, 155n, 156-61, 163n, 165n, 166; *Leyenda de las claras mujeres,* I, 104, 158n, 160, 161, 164 165n; *El libro de la duquesa,* I, 160; *El parlamento de las aves,* I, 154n, 164; traducción de Boecio, I, 76n, 179; traducción del *Roman de la Rose,* I, 116, 152; *Troilo y Criseyda,* I, 94, 152, 153n, 154n, 155-56, 158n, 159n, 162n, 163, 164n, 165n; *La Verdad,* I, 162.
Chávez, Carlos, I, 263.
checo (lengua), I, 93.
Chênedollé, Charles-Julien, II, 172n.
Chénier, André: vida, II, 166, 167, 214; educación y conocimiento de las clásicos, II, 104, 158, 166n, 168, 204; estilo, II, 168, 199;; ideas, II, 203; influencia, II, 166n, 167, 248n, 325n; *Bucólicas,* I, 283; II, 158; 225n; elegías, II, 168; *Ensayo sobre la perfección y decadencia de la literatura,* II, 203; *Hermes,* II, 150, 167, 169n; *La joven de Tarento,* II, 168n, 325n; *Libertad,* II, 203; *Lydé,* II, 168n; *Mnázilo y Cloe,* II, 169; *Oda a Charlotte Corday,* II, 167; *Yámbicos,* II, 167.
Chénier, Marie-Joseph, II, 167.
Cherubini, II, 154n.
Chesterfield, Lord, I, 426; II, 56.
Chiabrera, Gabriello, I, 372-74, 377, 389; II, 361; *Canciones heroicas,* I, 373; lírica horaciana, I, 377, 388; II, 226n; lírica pindárica, I, 372-3,
Child Rowland, I, 311.
Childeberto, I, 20n.
Chile, I, 230, 244.
China: arte, II, 306; historia, I, 421; lengua, I, 30n; poesía, II, 306; pensamiento, II, 306.
Chinchilla, Pedro de, I, 93n.
Chipre, II, 244, 248.
Chirico, II, 348.
chistes, I, 291, 294, 404; II, 21, 30, 34, 50, 363.
Chopin, I, 100.
Chopinel, Jean, I, 108.
Christ Church, Oxford, I, 443-44.
Churchill, Winston, II, 77.
Churchyard, Thomas, I, 200.
Churriguera, II, 10.

Dacier, André, II, 130n.
Dacier, Mme Anne, I, 435, 447, 448; II, 129.
dáctilos, II, 139, 140n.
Dafne, I, 107n, 220, 242; II, 333.
Dafnis, I, 279; II, 194n.
Dafnis y Cloe, ver Longo, Ravel y Rousseau.
Dalí, Salvador, I, 404.
Dalmacia, I, 407.
Damón, I, 283.
daneses, I, 42, 44, 54, 68, 69, 77, 80; lengua danesa, I, 93.
Daniel, Libro de, I, 54.
Daniel, Samuel, II, 180.
Daniel-Rops, II, 352n.
Dante Alighieri, II, 51; y Beatriz, I, 74, 100, 121, 125, 126, 129n, 130, 131, 143, 145, 414; II, 318; y la Iglesia, I, 26, 102, 124; y Virgilio, I, 77n, 119, 121-26, 128,

129, 130, 132, 138, 167, 228, 243, 414; II, 148, 318, 368; carácter y vida, I, 118, 136, 138, 140, 144, 146; II, 175; conocimiento de los clásicos, I, 14, 26, 77n, 101, 118-133, 136, 138-41, 144, 147, 155, 158, 201, 248, 249, 385n; II, 148, 231, 363; *dolce stil novo,* I, 127; ideas, I, 67, 77n, 113, 118-21, 124-27, 129, 140, 157, 161, 204, 213, 245n, 256, 414, 432; II, 210; influencia y reputación, I, 135, 136, 143, 145, 150, 153, 154, 155n, 164, 166, 236n; II, 23, 171, 175; visión infernal, II, 12; *Divina Comedia,* I, 27, 67, 77n, 82, 100, 102, 108, 113, 118-19, 120, 121, 124, 126, 127, 128, 130, 132, 136, 139, 145, 147, 153, 168, 201, 228, 256, 414, 429; II, 36, 51, 81, 206, 318, 363; *Infierno,* I, 77n, 101, 118n, 119n, 124n, 125n, 126, 128, 130, 131n, 132n, 138n, 154n, 155n, 236n, 238n, 243n, 248n; II, 196; *Purgatorio,* I, 121n, 125n, 127n, 129n, 131n, 133n, 143, 154n, 248n; *Paraíso,* I, 67n, 77, 109n, 118n, 120, 121n, 132n, 154n, 155n, 248n; cartas, I, 119n, 120n, 121n; *Convivio,* I, 132n, 154n; *Del estilo vulgar,* I, 120n, 432; *De la monarquía,* I, 77n, 124; *Égloga,* I, 121n; poemas líricos, I, 127, 128, 150, 349; *Vita Nuova,* I, 100, 127n.
Danton, II, 155, 162.
Danubrio, Eva de, I, 103.
danza, I, 348, 349, 351, 352, 354, 356, 371, 373, 381, 395, 400, 401; II, 24, 30, 363.
Danza macabra, I, 284n; II, 115.
Dardanelos, I, 87n.
Daremberg y Saglio, *Dictionnaire des antiquités classiques,* II, 263.
Dares, guerrero troyano, I, 89.
Dares Frigio, *Historia de la destrucción de Troya,* I, 86; carácter del libro y paralelos con él, I, 87n, 88, 97, 185n, 261, 424, 443; II, 83, 126, 248; estilo, I, 86, 91; influencia, I, 93, 96n, 157, 184, 424, 443.
Darío, Rubén, I, 58, 140n; *Salutación del optimista,* I, 389; II, 140.
David, Jacques-Louis, II, 152, 153, 159, 163, 166, 167, 224, 337.
David, rey, I, 44, 98, 348, 414; II, 202, 365.
Day, Angell, I, 198, 262.
Debussy, Claude, II, 305; *Preludio a la siesta de un fauno,* I, 283; II, 312; *Tres canciones de Bilitis,* II, 249n.
Decembri, Pier Candido, I, 184.
décima, I, 363.
Decios, I, 241.
Dédalo, I, 161; II, 309, 315, 316, 341.
Dedalus, Stephen, II, 309, 311, 315, 318, 319, 321.
Dekker, Thomas, I, 93.
Delfín, II, 78, 90, 263; colección del, I, 405n; II, 263, 362n.
Delille, Jacques, II, 172, 173, 206.
Deméter, II, 335.
Demetrio, I, 307n, 334n, 343n.
Demiurgo, II, 196n.
democracia, I, 12, 403; II, 157, 162, 198, 294-95, 366.
Demócrito, I, 416.
Demogorgón, II, 196.
demonios, ver diablos.
demos, II, 196n.
Demóstenes, I, 14n, 98; II, 59, 64, 65n, 67n; *Filípicas,* I, 196, 197; II, 64, 65n; *Olintias,* I, 196; II, 64n.
Deor, I, 53.
Der abenteurliche Simplicissimus, II, 33.
derecho, I, 413; II, 367; canónico, I, 12, 25, 28; romano, I, 24, 25; II, 267n, 273.
Descartes, René: educación clásica

y trabajos en latín, I, 13, 172, 276; II, 12, 361; *Discurso del método,* I, 172; en la Querella de antiguos y modernos, I, 419n, 433-34; II, 299n.
descripción, II, 30, 74, 87.
descubrimientos, I, 32, 33, 305, 346, 415.
Desdémona, I, 98, 201.
desinencias latinas, I, 178.
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, I, 427n, 432n, 437, 438.
Desmasures, Louis, I, 186.
Desmoulins, Camille, II, 151, 155, 162.
despotismo, II, 98, 198.
destino, I, 162; II, 89, 358, 360; y ver hado.
Deucalión, I, 60.
Deutschland, naufragio del, I, 402.
diablos y demonios, I, 78, 130, 213, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 290, 294, 311, 394, 413; II, 72, 75n, 113, 115, 148, 151, 317, 318, 332.
dialectalismos, II, 69.
dialectos, I, 16, 29, 30, 41, 172, 180, 201, 214, 259, 432n; II, 328.
diálogo, II, 29; dramático, I, 110, 213, 278, 280; filosófico, I, 114, 265, 438; II, 11, 12, 125.
Diálogo de Mercurio y la Virtud, II, 35.
Diálogo de las transformaciones de Pitágoras, II, 35.
Diana, I, 39, 83n, 222, 223, 248n, 268, 322; II, 105, 332.
diarquía, II, 272.
diatribas, II, 29.
Díaz de Toledo, Pero, I, 190, 192.
diccionarios, II, 263.
Dickens, Charles, I, 251; II, 94; *Bleak House,* II, 33; *David Copperfield,* II, 89; *Martin Chuzzlewit,* II, 227; *Nuestro amigo común,* II, 94n, 227; *Tiempos difíciles,* II, 296.
dicta Catonis, I, 163n.
Dictis Cretense, *Diario de la guerra troyana:* carácter y paralelos, I, 87n, 88n, 90, 91, 97, 261, 443; estilo, I, 90, 91; influencia, I, 88n, 91, 184, 443.
Diderot, II, 83, 153, 158n, 361.
Dido, I, 115, 129n, 148, 161, 186, 220, 251, 310, 324.
Didot, colección, II, 263.
Dieregotgaf, Scher, I, 93n.
dignidad humana, I, 305.
Dilettanti, Sociedad de, II, 123.
Diluvio, I, 50, 60, 61, 253; II, 316.
Dinamarca, I, 47n; II, 269.
Diocleciano, II, 170, 254.
Diodoro Sículo, I, 299.
Diógenes, I, 34n.
Diógenes Laercio, I, 299.
Diomedes, I, 94, 132.
Dión Casio, II, 28n.
Dión de Prusa, llamado Crisóstomo, II, 207; Τρωικός, I, 88n.
Dión de Siracusa, II, 178.
Dioniso, II, 250, 333; y ver Baco,
Dios, en filosofía y teología, I, 24, 29, 64, 72, 75, 78, 162, 422; II, 62, 75n; en el Islam, II, 100, 112; en literatura e historia, I, 49n, 50, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 72, 75, 78, 118n, 121, 123, 124, 129n, 130, 146, 148, 153, 154, 162, 237, 238, 239, 250, 278, 376, 422; II, 75n, 90, 91, 134, 179, 180, 209, 243, 245, 246, 257, 332; en la música, II, 18; y el paganismo moderno, I, 150; II, 112, 198, 344.
dioses paganos, I, 110, 122, 148, 237, 238, 246, 264n, 268, 371, 374, 386, 424, 425; II, 127, 137, 189, 206, 208n, 209, 213, 218, 246, 257, 274, 287, 317, 318, 331, 332, 333, 344, 345, 346, 350, 352, 359, 360.
Diotima, II, 135.
diplomacia, II, 59.
Dipsas, I, 216.

Dipsodas, I, 291, 292n.
disciplina, II, 175, 296, 297.
discorsi barocchi, II, 7n.
discursos, II, 12, 16, 72, 161.
discusión filosófica, II, 31.
dísticos, I, 48, 60, 138, 139, 140, 321, 357; II, 47, 48, 85n, 344.
Dite, I, 242.
ditirambos, I, 355n, 396.
divinidades, ver dioses.
Divus, Andreas, II, 318n.
Dnieper, II, 64.
Dobson, Austin, II, 87.
Dolabela, I, 335.
dolce stil novo, I, 127.
Dolce, Lodovico, trad. de Eurípides, I, 194, 195; trad. de Homero, I, 185; trad. de Horacio *(Epístolas),* I, 200.
Dolet, Étienne, I, 190, 192, 198.
Dolman, John, I, 192.
Domenichi, Lodovico, I, 188.
domina, I, 99n.
Domiciano, I, 96n; II, 44.
domnei, I, 99n.
Donato, *Vida de Virgilio,* I, 222n.
doncella guerrera, I, 247.
Donne, John, I, 287; II, 31, 38, 40, 45, 61, 75, 94, 301; *Biathanatos,* I, 286; *Conclave de Ignacio,* I, 287; *Devotions,* II, 73n; *Pseudomártir,* I, 286; *La reliquia,* II, 31n; sermones, II, 61n, 70n, 75n.
Dorat, Jean, I, 365, 366n; II, 361; odas latinas, I, 367n, 368n, 391n; trad. del *Prometeo encadenado,* I, 194n.
dórico, dialecto, I, 259.
Dostoyevski, II, 89, 128.
Douglas, Gawain, I, 185.
Douglas, Norman, II, 116.
Dovizi, Bernardo, cardenal Bibbiena, I, 212.
Downhalus, C., I, 374.
Draghi, I, 380.
dragones, I, 42, 45, 230; II, 195.
Drake, sir Francis, I, 230.
drama, I, 119, 204, 205n, 207, 208, 212, 213, 214n, 312, 213, 367, 373, 404; II, 154; barroco, II, 16; clásico, II, 21, 153, 250, 367; francés renacentista, II, 19; griego moderno, II, 134; neohelénico, II, 347, 356; operístico, II, 14; surrealista, II, 322n; y ver teatro.
dramaturgia, I, 221.
dramaturgos: isabelinos, I, 328, 329; renacentistas, I, 313, 316, 327.
Drant, Thomas, I, 197, 200.
Dresde, I, 282; II, 121, 122.
dríada, II, 132.
Dryden, John, I, 159, 285, 441; II, 10, 14, 16, 17, 25, 46, 47, 51, 53, 55, 165; *Absalón y Aquitofel,* II, 43, 44, 49, 51n; *A la piadosa memoria de la digna joven Mrs. Anne Killigrew,* I, 384; *Aureng-Zebe,* II, 20; *Banquete de Alejandro,* I, 381; *Cantata para la fiesta de Sta. Cecilia,* I, 380, 381; *Discurso sobre la sátira,* II, 36n; *Ensayo sobre el poema dramático,* II, 17; *Fábulas antiguas y modernas,* I, 160n; *MacFlecknoe,* II, 44; *La medalla,* II, 44; *Rey Arturo,* II, 19; traducciones, II, 17, 36n, 44.
Du Bartas, ver Salluste.
Du Bellay, Joachim, I, 366-67, 389n; II, 41; influencia, I, 271; *Defensa e ilustración de la lengua francesa,* I, 212, 366, 367n, 422n, 432; *Oda al príncipe de Melphi,* I, 368n; trad. de la *Eneida,* I, 186.
Dublín, II, 308, 311, 316, 319.
Dubos, Jean-Baptiste, II, 274.
Duchi, Claudio, I, 365n.
duda filosófica, I, 305.
duendes, I, 236n.
Duncan, Isadora, I, 402.
Dupuis, Ch. F., II, 335.
Durand, Guillaume, I, 200.

Durham, monasterio de, I, 76n.
Düsseldorf, II, 121.

E.K., I, 232n.
e pluribus unum, II, 163.
Earle, John, I, 304; II, 45.
Eco, I, 115.
economía, I, 173n; II, 82, 98, 260, 294.
edad heroica, II, 145.
Edad Media, I, 124n, 133, 134, 205, 235, 240, 416; II, 44, 103, 220, 232n, 234, 244, 245, 359, 365; conocimientos clásicos y educación, I, 19n, 24n, 25n, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 61, 65n, 66n, 67, 76n, 85, 91n, 95, 96n, 98n, 99, 101n, 102, 109, 115n, 128, 138, 144, 149, 155, 158, 160, 165, 179, 226n, 238, 292, 350, 403; II, 332n, 335; filosofía y pensamiento, I, 74, 76, 98n, 108; II, 110; folklore, I, 122; historia, I, 82, 85, 96n, 99, 151, 174, 178; ideas sociales y morales, I, 92, 144, 230, 233, 305; II, 30, 104, 150; literatura, I, 57, 58, 66, 81, 84, 85, 91, 97, 107-8, 114n, 118, 119, 121, 142, 160, 163, 200n, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 219, 222n, 227, 228, 232, 349; II, 31, 36, 107, 151; e Iglesia, II, 13; y Renacimiento, I, 310.
Edad Oscura, I, 15, 102, 407; II, 27, 143, 209n, 326, 359; arte, I, 40; II, 92; cultura y literatura, I, 12, 14, 16-27, 30, 41, 48n, 52, 62, 65, 66n, 67, 80, 84, 85, 92, 134, 170, 350, 385n, 403, 418; historia, I, 151; lenguas, I, 31, 178, 180; religión, I, 50; II, 13.
Edén, I, 237, 239, 242.
Edesa, I, 26.
Edipo: ceguera, II, 128, 324, 338, 353, 355, 356; complejo, II, 336; y la Esfinge, II, 357; hijos, I, 95, 217; II, 352; incesto, II, 337, 356; mito, I, 95; II, 193, 202, 337; y Tiresias, II, 322, 323-24.
educación y enseñanza, I, 294, 412, 417; II, 120, 266, 290, 291, 361, 365, 367; clásica (incluida moderna), I, 171, 213, 250, 251, 295, 317, 405, 415, 435, 440; II, 16, 17, 21, 73n, 74n, 78, 89, 152, 155, 175, 186, 260, 294, 297, 300, 338, 362; común, II, 294; cristiana, I, 144; difusión, I, 405; humanista y renacentista, I, 292, 296n, 303; moderna, I, 170; moral, II, 79, 157, 158; en Platón, I, 75; popular, I, 404; práctica, II, 260; rabínica, I, 16n; universal, II, 177; victoriana, II, 296.
Éfeso, I, 312, 341n.
Egipto, I, 16, 58n, 87n, 240, 261, 416, 421; II, 98n, 125, 234, 248, 253, 262, 275, 326, 350, 367.
Egisto, II, 357.
églogas, I, 211, 219, 265, 280, 387; II, 312.
Electra, complejo de, II, 336.
elegías, I, 374, 441; II, 206, 365; greco-latinas, I, 99n, 279; II, 36, 42, 137, 138, 206; modernas, II, 140; pastoriles, I, 279.
elfos, I, 324.
Elgin, mármoles de, II, 109, 184, 189.
Élie, Maître, I, 107.
Elio Aristides, II, 207n.
Eliot, T. S., II, 323, 324, 329; arte especializado, I, 404; educación y conocimiento de los clásicos, I, 250, 251; II, 328; simbolismo, I, 405; II, 306; sobre Murray, II, 289; sobre Shakespeare, I, 322; *Ara Vos Prec*, II, 305; *Ash Wednesday*, II, 304n, 324n; *Los clásicos y el hombre de letras*, I, 322n; *A cooking egg*, II, 325n; *Coriolano*, 325n; *Prufrock*, II, 305; *Séneca en la traducción isabelina*, I, 329n; *Sweeney Agonista*,

II, 305, 308; *Sweeney entre los ruiseñores,* II, 321; *Sweeney erect,* II, 320; *La tierra yerma,* I, 105, 250n, 405; II, 304n, 305, 321, 322, 323, 324, 325, 329.
Elisios, campos, II, 82, 105, 132.
elocuencia, I, 255, 401.
Elyot, sir Thomas, I, 191, 196, 198.
emoción clásica, II, 16.
Empédocles, II, 238, 239.
emperador, título, II, 160.
emulación de la literatura clásica, I, 168, 171, 214; II, 78, 300.
enanos, I, 236.
encabalgamientos, II, 168n.
encantadores, I, 236.
Encarnación, poema sobre la, I, 61n.
Encélado, I, 387.
Enciclopedia, doctrinas de la, II, 167-68.
enciclopedias, I, 163n, 350.
endechas, II, 194.
Encina, Juan del, I, 199, 219.
Eneas: armadura, I, 218n, 243; carácter, I, 124; destierro y peregrinación, I, 130, 161, 228, 241; II, 81, 318; descripción de la caída de Troya, I, 249, 344; fundador de la estirpe romana, I, 92, 93, 159n; en el mundo de los muertos, I, 83, 131; II, 317; proezas en Troya, I, 89; traidor, I, 88, 90, 161, 162n; y Dido, I, 115, 324n; II, 11; y Lavinia, I, 95; y la Sibila, I, 122; II, 66, 324; y Turno, I, 239, 244, 245; y Venus, I, 238n, 268; II, 346n.
Enfield, II, 188.
England's Helicon, I, 272n.
Ennio, I, 252, 389n.
ennui, II, 211.
Enoc, I, 253n.
Enone, II, 237.
Enrique II de Francia, I, 212, 370.
Enrique IV de Francia, I, 297, 339n; II, 39.
ensalmos, I, 311.
ensayos, I, 38, 302, 303, 404; II, 365; barrocos, II, 45; críticos, II, 125, 219; modernos, II, 59.
entremeses, I, 207, 218, 219.
Enzinas, Francisco de, I, 188, 189, 198.
eólico, dialecto, II, 278.
épica, I, 44, 52, 55, 57, 184, 245, 257; II, 39, 44, 170, 281; barroca, II, 89; moderna, II, 170; y ver epopeya.
Epicteto, II, 62, 179, 231n.
epicúreos, I, 299, 305; II, 40, 258.
Epicuro, I, 164n, 416.
Epidamno, I, 341n.
Epidauro, I, 341n.
epígrafes, II, 87.
epigramas: greco-latinos, I, 361, 362; II, 31, 48, 139n, 168n, 229, 248; modernos, I, 362, 439; II, 9, 39, 43, 140, 192n.
Epimeteo, II, 344.
Epistemón, I, 292.
epístolas, II, 11, 145; y ver cartas.
epitafios, I, 332n, 343, 373.
epítetos, I, 163, 322; II, 141, 170, 173, 284.
épodo, I, 352, 364n, 367n, 371, 372, 373, 375, 377, 395.
epopeya: forma y naturaleza, I, 38, 44, 119, 123, 230, 233, 235, 237, 243, 245, 248, 257, 262, 378, 404, 437; II, 66, 87, 89, 106, 145, 146, 169, 175, 281, 365; burlesca y cómica, II, 44, 78, 87, 170n, 286; heroica, II, 33; homérica, II, 142, 144; moderna, I, 216, 229, 230, 233, 234, 235, 237, 248; en prosa, II, 86, 170; renacentista, I, 140, 142, 228, 233, 247; II, 14, 45n; en verso, II, 88; española, I, 102; finlandesa, II, 262; greco-romana, I, 43, 45, 46n, 50n, 122, 228, 238, 248, 257; II, 45n, 78, 80, 87, 89, 170n; hindú, II, 262; inglesa, I, 38; italiana, I, 38,

147, 290; portuguesa, I, 38; sajona, I, 44; II, 262; septentrional, I, 51.
Eppendorf, Heinrich von, I, 191.
epyllia, II, 283.
equívocos, II, 34.
Eranos, II, 336.
Erasístrato, I, 438.
Erasmo, I, 13, 136, 191, 192, 193, 287, 293n; II, 73n, 120, 361; *Adagios,* I, 293, 303; *Echo,* I, 293n; *Elogio de la necedad,* I, 294; II, 37, 38.
Ercilla y Zúñiga, Alonso de, I, 240, 365; *La Araucana,* I, 229, 230, 234, 235, 241n, 244, 246.
Erecteo, II, 239.
erudición y eruditos, I, 167, 183n, 251, 289, 290, 305, 313, 365, 406, 411, 444; II, 15, 17, 20, 21, 92, 131, 140, 144, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 276, 289, 291, 298, 303.
Escalígero, Julio César, I, 427n.
Escalígeros, II, 25.
Escandinavia, I, 388; II, 234.
escansión de versos, I, 388.
escena y escenografía, I, 203, 206, 227, 288; II, 21.
escepticismo, I, 154; II, 242.
Escila, I, 236; II, 350.
Escipión el Africano, I, 109, 138, 140.
esclavos y esclavitud, I, 14, 404; II, 66, 97.
Escocia y escoceses, I, 65, 280n; II, 200; educación, II, 294; historia, I, 64, 68; literatura, I, 49, 394; región y pueblo, I, 42, 57, 185, 263.
escolares errantes, I, 28.
escolasticismo aristotélico, I, 434n.
Escoto, Juan (Erígena o Eriúgena), I, 67.
escritos mesiánicos hebreos, I, 122.
escritura, I, 14, 15; II, 144, 145, 146; bastarda gótica, I, 145n; fenicia, I, 90; griega, I, 34, 35; itálica, I, 145n; neocarolina, I, 145n; y Homero, II, 143.
Escrituras, Sagradas, I, 16n, 63n, 66; y ver Biblia.
escuelas y colegios, I, 28, 31, 63n, 65, 67, 68, 69, 203, 361, 405, 406n, 416, 423; II, 121, 263, 294, 295; greco-romanos, II, 229, 259; retóricos, II, 58.
Esculapio, I, 236; II, 332.
escultura, I, 12, 15, 39, 359, 440; II, 10, 118, 122, 137, 150, 189, 197, 213n, 216.
esferas ptolomeicas, I, 319.
Esfinge, I, 315; II, 352, 353, 357.
eslavos, II, 96, 101; lengua, I, 37.
Esopo, I, 229, 439, 442, 443, 444; II, 53n.
España: cultura, I, 85, 93n, 100n, 171, 407, 412, 432n; II, 80n; historia, I, 20n, 172, 196, 216, 432n; II, 204; lengua, I, 19n, 20, 21n, 29, 30, 172, 175, 177, 180, 276, 386, 432n; II, 103n, 139; literatura, I, 41, 82, 96, 103, 143, 151, 152, 172, 176, 180, 182, 187, 197, 201n, 220, 278, 349, 368, 386, 389, 390; II, 35, 42, 59; tierra y pueblo, I, 28, 219, 230, 266, 432n.
Esparta, II, 155, 156, 157, 158, 163.
especialización, I, 404; II, 264.
espectáculos religiosos, I, 203.
Espinel, Vicente, I, 200.
Espíritu Santo, I, 430; II, 170, 252n, 320n.
espíritus mágicos, II, 24.
espondeos, II, 139, 140n.
esquemas: literarios, II, 365; lógico-estilísticos, II, 48.
Esquilo: admirado y emulado, I, 192, 208, 398; II, 109, 135, 136n, 192, 198, 251; despreciado y olvidado, I, 210, 317, 439; II, 106, 135; lengua y estilo, I, 211; II, 22, 23, 192; personajes, II, 24;

traducido, I, 192, 194n; II, 187n, 232n; y Shakespeare, I, 317, 318; *Agamemnón*, II, 23n, 24, 232n, 355; *Las Euménides*, II, 355; *Orestía*, I, 211, 416; II, 340, 341n, 360; *Los persas*, II, 192; *Prometeo encadenado*, I, 194n; II, 16, 192, 193; *Los siete contra Tebas*, II, 202n.
Essex, conde de, I, 312.
Estacio, I, 133; II, 224; convertido al cristianismo, I, 121, 126, 132; leído y adaptado, I, 107n, 132, 141n, 147, 155, 157, 162, 163n, 172; II, 202n; *Aquileida*, I, 163n; *Tebaida*, I, 95n, 132, 147, 163, 213; II, 196n, 202n.
estadistas griegos, I, 311.
Estado, Teatro del (Berlín), II, 123.
estados-naciones, II, 274.
Estados Unidos de Norte América, I, 14; II, 77, 111, 152, 169, 265, 319; arte, II, 123; educación y cultura, I, 405, 406n; II, 13, 165, 291, 297, 302; historia, I, 423; II, 65, 75n, 98n, 163, 164, 255; influencia clásica, I, 403; literatura, II, 119, 141, 151, 340, 341, 347n, 359; nombres greco-romanos, II, 164-65; población, I, 263, 403, 439; II, 320; revolución, II, 121, 152, 165-66.
estancias, I, 376, 386n, 387n.
estatuas, II, 9.
Este, familia de, I, 244; Ippolito d', I, 212; Leonora d', I, 277.
estelas fúnebres griegas, II, 115, 213n.
Estella, fray Diego de (Didacus Stella), I, 419n.
estética, I, 175; II, 125.
Estienne, Charles, I, 195.
estilo, I, 38, 56, 168, 181, 252, 253, 276, 285, 367, 404, 430n; II, 61, 62, 63, 64, 66, 141, 212n, 289; arquitectónico griego, II, 123; asiático, II, 58; barroco, II, 63, 69; ciceroniano, II, 62; decorativo, II, 111; grandilocuente, II, 59; greco-romano, II, 123n, 290; inventos y recursos de, I, 38, 56, 168, 181, 252, 253, 276, 285, 367, 404, 430n; II, 67, 105, 170; de la prosa, II, 57, 73n; suelto, II, 60; sutilezas de, II, 31; teatral, II, 18.
Estobeo, I, 301.
estoicismo y estoicos, I, 327, 328; II, 12, 27, 62, 126n, 179, 180, 195, 258.
Estrabón, Walafrido, I, 121n.
Estrasburgo, II, 37; humanistas de, I, 193, 195, 213; Juramentos de, I, 21n.
estrategia, I, 99.
Estrefón, II, 177.
estrofas, I, 352, 364n, 371, 372, 373, 375, 377, 395; alcaicas, I, 358n, 390; de rimas múltiples, I, 349; de ocho versos, I, 147; sáficas, I, 389, 390, 394.
Estuardo, María, II, 201.
estudiantes vagabundos, II, 219.
Etéocles, I, 106n.
ética, II, 152; aristotélica, I, 71n; griega, II, 114; pagana, II, 257.
etimología, I, 175, 316; II, 7n, 69.
Etiopía, I, 261.
Etna, I, 387.
Eton, colegio de, I, 333n; II, 86, 191, 320.
Etruria, II, 125, 245.
etrusco (lengua), II, 27n, 364.
Etzel, I, 51.
Euclides, I, 172.
Eudemón, I, 291.
Euforbo, I, 320.
Euforión, II, 147, 149, 150, 183.
Euphues, I, 276.
eufuísmo, II, 73n.
Euménides, II, 355n.
Eurídice, I, 129n, 222, 280; II, 149, 240, 351, 357.

Eurípides, I, 90; II, 240, 241, 301; estilo, I, 210, 329; II, 24, 350; influencia, I, 209, 216; II, 15, 16, 109, 137, 165n; traducciones, I, 192, 193, 194; II, 201, 239n; *Alcestis,* I, 216; II, 201, 239n, 240; "Cartas", I, 444; *El Ciclope,* II, 193; *Las fenicias,* I, 193, 194; *Hécuba,* I, 193; *Helena,* I, 87n; *Ifigenia en Áulide,* I, 193; *Ifigenia en Táuride,* II, 137; *Medea,* I, 193; II, 292, 341.
Europa, I, 82, 403, 420; II, 11, 56, 200, 255; arte, II, 123; civilización y cultura, I, 11, 12, 13, 14, 16, 27, 30, 31, 34, 37, 51, 67, 68, 70, 76n, 81, 82, 91, 99, 100n, 118, 124, 134, 138n, 144, 145, 151, 152, 171, 180, 182, 198, 308, 405; II, 13, 14, 18, 64, 90, 92, 96, 114, 122, 152, 204, 206, 216, 225, 262, 265, 297, 337, 359, 364, 366, 367; lenguas, I, 31, 80, 82, 120, 171, 174, 179, 180; II, 76; literatura, I, 82, 103, 107, 144, 145, 146, 151, 152, 182, 203, 213, 223, 266, 268, 279, 307, 359, 369, 403; II, 337, 359, 363.
Eurydice, naufragio del, I, 402.
Eva, I, 237, 393n.
evangelios, I, 41, 48n, 80, 237; II, 145, 254, 257, 317, 335; de Lindisfarne, I, 80, 81n; de Rushworth, I, 80; de San Mateo, I, 24, 131.
evangelización de los bárbaros, I, 51.
evasión, tendencia a la, I, 146, 262; II, 116-18, 222, 233, 241.
evemerismo, II, 331.
Evémero, II, 331.
evocaciones de muertos, I, 243.
evolución social, II, 269.
exámetros, ver hexámetros.
Exempla diuersorum autorum, I, 385n.
Exeter, Josefo de, *Bellum Troianum,* I, 153n.
Éxodo, I, 54; el poema, I, 47n, 54.
experiencia estética, II, 148.
exploraciones, I, 346.
expresiones coloquiales, II, 173.
éxtasis, II, 9.
Eyb, Albrecht von, I, 194.

Fabíola, II, 255.
fabliaux, I, 98, 146, 215, 217, 291.
Fabricio, II, 158n.
fábulas, I, 107, 244, 270, 446; II, 29, 31, 79, 363.
Faetonte, I, 60, 220, 257, 314; II, 337.
Faits des Romains, Les, I, 96n.
Fálaris, epístolas, I, 442, 443-44; II, 143.
Falstaff, sir John, I, 308, 310.
fama, I, 143, 153, 161.
fanatismo, II, 102.
fantasía, I, 236; II, 105, 206, 329.
fantasmas, I, 210, 211, 238, 245, 250, 280, 313, 324, 330, 333; II, 24, 107.
Faraón, I, 47n; II, 76n.
Farinelli, II, 10n.
farmacopea, I, 418.
Farmer, Richard, I, 317.
farsas, I, 202, 203, 205n, 208, 212, 217, 219, 223, 224, 327; II, 27n, 48.
Farsalo, batalla de, I, 96n.
fascismo, I, 403.
fatalismo, I, 327.
Fauchet, Claude, I, 189.
faunos, I, 39, 222, 236, 283; II, 226; 312, 313, 333, 359.
Fausto, II, 147-51.
favole boschereccie, I, 281.
Faydit, Pierre-Valentin, II, 67n.
Febo, I, 374; II, 332.
Federico el Grande, I, 17n; II, 105.
Federico II, Hohenstaufen, I, 144.
Federico de Nápoles, I, 265.
Federalista, El, II, 163.

Fedra, II, 354, 356.
Fedro, II, 250.
Felipe II de España, I, 196.
Feltre, Vittorino da, I, 292.
Fénelon, François de Salignac de La Mothe, II, 56, 63; vida, educación y cultura, II, 78, 79, 80, 86, 207; ideas, II, 79, 81, 82, 83, 86; influencia y reputación, 79, 83, 84, 85, 88, 170, 171n; *Diálogos de los muertos,* II, 79; fábulas, II, 79; *Telémaco,* II, 78, 79, 81-85, 88, 170, 256.
Fenicia, II, 125, 234.
fénix, I, 58-9, 61.
Fénix, I, 49n, 57-62.
Fenris-Wolf, II, 346.
Fernández, Lucas, I, 219.
Fernández de Heredia, Juan, I, 188.
Fernández de Idiáquez, Juan, I, 199.
Fernando III, el Santo, I, 21n.
Ferrara, I, 194, 212, 215, 223, 226, 280.
Ferreira, Antonio, *Castro,* I, 221.
Ferrex y Porrex, I, 217.
feudalismo, I, 99; II, 218.
Fiammetta, I, 148, 150, 151.
Ficino, Marsilio, I, 190; II, 182n, 361.
Fielding, Henry, II, 10, 86, 87, 89; *Carta a Walpole,* II, 86n; *Historia de las aventuras de Joseph Andrews,* II, 85n, 86, 87, 88; *Tom Jones,* I, 101; II, 78, 87, 88, 170n, 319; *Venganza de un amante injuriado,* II, 86.
figuras retóricas, I, 263.
Filipo de Macedonia, I, 196n; II, 64, 111.
Filis, I, 283; II, 177.
filisteos, II, 16.
Filleul, Nicolas, I, 280.
Filoctetes, II, 356.
filología: clásica, II, 297, 298; comparada, II, 335.
Filomela, I, 104, 105; II, 105, 133, 321, 322, 365.
Filomena, I, 104, 105, 278.
filosofía, II, 103, 110, 190, 215, 221, 261, 266, 302; árabe, I, 100n; y cristianismo, II, 171; greco-romana, I, 70, 98, 99, 113, 328, 414n, 423; II, 121, 132, 148, 157n, 178, 245, 294, 359, 362; influencia en pensamiento y literatura modernos, I, 12, 17, 19n, 28, 29, 41, 67, 85, 166, 190-92, 226, 288, 324, 411, 440; en literatura, I, 142, 166, 277, 324; II, 40, 108, 206n, 211; medieval, I, 71, 113, 434n; personificada, I, 74, 76, 98, 142; y progreso, I, 417, 433-34, 443; II, 369; y sátira, I, 434n, 440.
Filóstrato, I, 88n; II, 189; *Heroico,* diálogo, I, 87n, 88n, 89n; vida de Apolonio de Tiana, I, 87n.
Filotimo, I, 291.
Fingal, I, 50.
Finn, I, 49.
Finnsburh, I, 44.
Fitón, I, 235, 244.
Flamenca, I, 105, 106n.
flamenco, idioma, I, 137.
Flaubert, Gustave, II, 252, 253; *Bouvard et Pécuchet,* II, 33, 253n; *Un corazón simple,* II, 252n, 320n; *Madame Bovary,* II, 101, 253n; *Salammbô,* II, 89, 249, 253; *La tentación de San Antonio,* II, 253.
Flavio Josefo, ver Josefo.
Fleming, Abraham, I, 199.
Fletcher, John, I, 281.
Florencia y florentinos, I, 34, 36, 135, 136, 154, 197, 215n, 224, 265, 373; II, 110n, 208n.
florentino, dialecto, I, 21n.
florilegios, I, 165, 342, 385n.
Focílides, I, 55.
Foción, II, 159.
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, I, 438-39; II, 56.

Ford, Henry, II, 299n.
Fortuna, I, 398n; rueda de la, I, 355n.
Forrest, Thomas, I, 197.
Foscolo, Ugo, II, 203, 204, 206, 207, 209; *A Luigia Pallavicini,* II, 205n; *All'amica risanata,* II, 205n; *De los sepulcros,* II, 205, 206, 209; *Le Grazie,* II, 206n; *Inni,* II, 206n; *Oda a Bonaparte,* II, 204; traduc. de Catulo y Homero, II, 204n; *Últimas cartas de Jacopo Ortis,* II, 204.
Foulon, Abel, I, 200.
Fouquet, I, 441.
Fox, Charles James, II, 161.
Fragonard, I, 423.
frailes y monjas, I, 146; II, 216.
France, Anatole, *Poemas dorados,* II, 242; *El procurador de Judea,* II, 242, 243; *Thaïs,* 243, 249.
Francia, II, 19, 26, 41, 53, 54, 83, 112n, 350; arte, I, 98, 421; II, 121, 152; cultura, I, 37, 68, 82, 83, 91, 93, 104, 113, 134, 136, 143, 152, 154, 174, 178, 193, 197, 296, 349, 405, 406n, 430, 441; II, 39, 84, 113, 118, 152, 163, 164, 166, 228, 263, 264, 274, 275, 327, 334, 335; historia, I, 20n, 68, 106n, 152, 228, 230, 297, 339n, 408; II, 82, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 172, 235, 351, 356; lengua, I, 17, 20, 21n, 31, 82, 93, 95, 96n, 141, 152, 162, 171, 172, 174, 178, 179, 180, 296; II, 13n, 14, 23, 68, 69, 76, 86, 89, 103n, 170, 173, 199, 200, 232; leyes, II, 152; literatura, I, 41, 48, 82, 83, 85, 93, 101, 104, 105, 113, 148, 151, 152, 166, 182, 186, 188, 195, 204, 205, 212, 222n, 269, 270, 280, 362, 367, 368, 369, 388, 389, 406, 412, 424, 435, 436, 447; II, 43, 113, 119, 121, 151, 206, 216, 227, 235, 245, 249, 338, 341, 347, 351; sociedad, II, 18.
Francesca, I, 131.
Francion, I, 228.
Francisco, San, I, 289.
francos, I, 42, 437; II, 92, 150, 274.
Francus, I, 228, 229n.
Franks, Arca de, I, 27; II, 92.
frase, disposición ternaria de la, I, 292.
Frazer, sir J. G., II, 317n, 335.
Fredegar, I, 229n.
Fresnaye, Vauquelin de la, II, 39n.
Freud, Sigmund, II, 336.
Freyre, Isabel, I, 277.
Freyssleben, Christoff, I, 194.
frigios, I, 86.
Fristlar, Herbert von, I, 93n.
Froissart, I, 152.
Frontón, II, 207n.
Fueter, Eduard, II, 270.
fuga, I, 256, 381.
Fulgencio, I, 107n.
Fulgente y Lucrecia, I, 218.
Furetière, Antoine, I, 440n; II, 43.
Furias, I, 217, 236; II, 24, 355, 356, 357.
Fustel de Coulanges, Numa-Denys, I, 51n; II, 273-75.

"G. T. P.", I, 200.
Gabriel, arcángel, I, 238, 239.
Gagliano, Marco da, I, 225n.
Galahad, II, 316.
Galeno, *Arte médica,* I, 288, 293.
Gales, I, 41, 63n, 80; lengua, I, 185, 315n.
Galia, I, 19n, 228, 269; II, 274.
Galileo, I, 288; II, 206.
Galileo, el (Cristo), II, 245-46.
gallego, dialecto, I, 93n.
Gama, Vasco da, I, 229, 235, 242.
Garasse, François, II, 73n.
Gardiner, I, 34.
Gargantúa, I, 290-295.
gárgolas, I, 311; II, 222.
Garlandia, Juan de, I, 114n.
Gascoigne, George, *Supposes,* I, 194, 215; II, 38.

Gaudí, II, 354.
Gauguin, II, 220.
Gautier, Théophile, II, 227, 229, 253, 353; *Alberto,* II, 229n; *El arte,* II, 227n, 228n; *Mademoiselle de Maupin,* II, 229n.
Gayo, II, 166.
Gayo, *Instituta,* II, 267n.
Gayo Graco, II, 167.
Gazette de France, I, 419.
geatas, I, 42.
genealogías, I, 92, 229n.
géneros literarios, I, 204; II, 14; bucólico, I, 262, 264; novelesco, I, 264; teatral, I, 204.
Génesis, I, 48n, 54, 233n, 239n, 253n; II, 246, 333n; poemas sobre el, I, 41, 50, 54.
George, Stefan, I, 405; II, 150, 359.
germanos, II, 150.
Gersón, Juan, I, 113, 117.
Gesta Danorum, I, 15n.
Gestapo, II, 340.
Gettysburg, Discurso de, I, 39n, 181.
Gibbon, Edward, II, 10; carácter, opiniones y vida, II, 11, 56, 63, 64, 91, 92, 93, 96-102, 113, 125, 171, 19, 98, 216, 245n, 257, 275; citado, I, 34, 35; educación y conocimientos clásicos, II, 89, 90, 91, 207, 260, 295; estilo, I, 182; II, 90, 93, 94, 95; influencia, I, 182; II, 111, 235; *Decadencia y caída del Imperio romano,* I, 34, 35, 232; II, 89, 90, 95, 97n, 100, 101n, 197; *Memorias de mi vida y escritos,* II, 90, 100, 295n.
gibelinos, I, 135n.
Gide, André, II, 231, 248, 347, 348, 353, 354; *Consideraciones sobre la mitología griega,* II, 339, 350 n; *Coridón,* II, 338, 354n; *Edipo,* II, 339, 349, 352, 355n; *Filoctetes,* II, 338, 355; *El inmoralista,* II, 340; *Mopso,* II, 340; *Oscar Wilde,* II, 339; *Prometeo mal encadenado,* II, 338, 340, 352; *Réponse à une enquête de "La Renaissance" sur le classicisme,* II, 338n; *El rey Candaules,* II, 338, 340, 354n: *Si el grano no muere,* II, 340; *Teseo,* II, 315n, 339, 352, 354n.
gigantes, I, 29n, 42, 241, 386, 429, 446n.
Giges, I, 235n; II, 337, 338, 353, 354.
Gildas, I, 63n, 65.
Gilgamesh, II, 317n.
Ginebra, II, 155, 157.
Ginebreda, fray Antonio de, I, 76n.
Giono, Jean, I, 263; II, 350-51.
Giordani, Pietro, II, 208.
Giorgini, Giovanni, I, 200.
Giorgione, I, 423.
Giraldi Cinthio, Giovanni Battista, I, 234n; *Discurso sobre la comedia y la tragedia,* I, 226; *Orbecche,* I, 217.
Giraudoux, Jean, II, 349, 351; *Anfitrión 38,* II, 347, 352; *Electra,* II, 347, 354, 355n, 357; *Elpénor,* II, 355n; *No habrá guerra de Troya,* II, 347, 348, 355n.
girondinos, II, 161.
glamour, I, 14.
Glauco, I, 158n; II, 182n, 183n.
gloria, II, 160.
glosarios, I, 20n.
glosas, I, 96n.
Gluck, Christoph Willibald, II, 153, 154n; *Alcestis,* II, 154; *Orfeo y Eurídice,* I, 282; II, 154.
gnomos, I, 325n.
gobiernos: del pueblo, I, 403; privilegiados, I, 403.
gnosticismo, II, 344.
Godeau, I, 439.
godos, I, 101n, 233, 238, 243, 314; II, 99, 150, 216.
Godwin, William, II, 178, 193.
Goethe, Johann Wolfgang von, II, 116, 119, 123n, 248, 301, 327; vi-

da, II, 110, 117, 118, 131, 134, 136, 138, 140, 150, 151, 153, 175; carácter y opiniones, II, 104, 112, 113, 127, 140, 146-50, 183, 199, 215, 344n; conocimiento y uso de los clásicos, I, 136, 248n, 389, 395, 397n; II, 104, 109, 124n, 131, 136-43, 146, 147, 175; influencia y reputación, II, 136, 224, 226n, 246n, 260; versificación, II, 139, 140; *Aquileida,* II, 146; canciones de amor, I, 283; *Las cuitas de Werther,* II, 204; *Das Göttliche,* I, 396n; *Diario,* II, 117n; *Dichtung und Wahrheit,* II, 136n; *Die Bekehrte,* I, 283n; *Elegías romanas,* II, 104, 111, 136, 137n, 138, 139n, 168, 226n; *Fausto,* II, 106, 107-8, 113, 146-48, 150-51, 304n, 315n, 345; *Ganymed,* I, 396n; *Grenzen der Menschheit,* I, 396n; *Hermann y Dorotea,* I, 389; II, 140, 141, 142, 146; *La hija natural,* II, 147; *Homer wieder Homer,* II, 146n; *Ifigenia en Táuride,* II, 137, 138; lírica en general, II, 140, 146; lírica pindárica, I, 395, 396, 397n; II, 146; *Mahomets Gesang,* I, 396n; *Prometheus,* I, 396n; *La tumba de Anacreonte,* II, 137; *Venezianische Epigramme,* II, 117n; *Wanderers Nachtlied,* II, 146n; *Wanderers Sturmlied,* I, 396n; *Wilhelm Meister,* II, 116; *Winckelmann und sein Jahrhundert,* II, 136n; *Xenia,* II, 140.
Golding, Arthur, trad. de las *Metamorfosis* de Ovidio, I, 187, 189, 192, 314n, 320, 321n, 322, 323, 325, 326n.
Goldoni, Carlo, II, 361.
Goldsmith, Oliver, I, 401n, II, 68.
Goliat, II, 337.
Gombauld, I, 439.
golondrina, I, 67, 105; II, 322, 325.
gombó, dialecto, I, 30.
Gómez de Huerta, Jerónimo, I, 201.
Gomorra, I, 294.
Góngora y Argote, Luis de, II, 327; lengua poética y estilo, I, 177, 178, 187, 256n, 272, 273, 275, 276; II, 68; y Ovidio, I, 104, 273; y Virgilio, I, 275, 276; *Hero y Leandro,* I, 274; *Píramo y Tisbe,* I, 104; *Polifemo,* I, 273, 274; romances burlescos, I, 274; *Soledades,* I, 168, 273, 274, 275.
Gongula, II, 326.
Gorges, sir Arthur, I, 186.
Gorgonas, I, 236; II, 196n.
Gosse, sir Edmund, I, 379n; II, 361n.
Gotalandia, I, 42.
Gower, John, II, 332n; *Confessio amantis,* I, 104, 180.
grabado, II, 11.
Gracián, Baltasar, I, 201n, 275, 303, 368; II, 7n, 11, 45, 56, 60, 62, 68; *Agudeza y arte de ingenio,* II, 57; *Criticón,* I, 304; II, 71n, 74n; *El Discreto,* II, 62n, 71n; *Oráculo manual,* I, 304.
Gracián de Alderete, Diego, I, 188, 191, 196.
Graciano, I, 25n.
Gracias, I, 242, 336; II, 111.
gramática, I, 14; II, 296; homérica, II, 278; latina, II, 186.
Gran Mogol, II, 20.
Granada, fray Luis de, II, 59, 75n.
Grand Olympe des histoires poétiques, Le, I, 187.
grandeza, como ideal, II, 18.
grandilocuencia, I, 401.
Graves, C., II, 264.
Graves, R., I, 88; II, 83.
Gray, Thomas, I, 136, 385; *Elegía escrita en un cementerio de aldea,* I, 280; II, 192n, 206; *Him-*

no a la Adversidad, I, 398n; *El progreso de la Poesía,* I, 357n, 381.
Gray's Inn, I, 215.
Grecia y los griegos: arte, I, 12, 402; II, 109, 111, 114, 118, 121-9, 136, 148-9, 160, 166, 189, 224, 250; carácter, civilización, cultura, ideales, moralidad, I, 76, 284, 415-6, 436-7; II, 16, 79, 112-15, 123, 129, 133, 146, 148, 150, 151, 154, 198, 216, 218, 220, 222, 229, 252, 362-63; la región como factor geográfico, I, 259; II, 115-16, 148, 150, 185; historia, I, 12, 18, 43, 85-6, 245, 351; II, 64, 83, 104, 111, 125, 126, 134, 143, 144, 155-58, 159-63, 194, 198, 210, 261, 262, 267, 275, 278, 280, 294, 331-34; lengua, carácter y distribución, I, 16, 30, 118, 169, 171, 444; II, 56, 139, 242, 278-82, 326; influencia en las lenguas europeas, I, 18, 34, 36, 37, 171, 174-80, 252-57, 432, 434; II, 56; influencia sobre el latín, I, 17, 34n, 70, 74n, 170, 388; conocimiento del griego en América y Europa modernas, I, 18, 19n, 30, 31, 33, 34, 64, 65, 68, 76, 92, 139, 148, 150, 170, 182, 183, 193, 202, 215n, 293, 296, 297n, 298, 315, 316, 317, 333, 370n, 386, 388, 405, 432, 440, 444; II, 15, 63, 86, 95, 104, 109, 120, 122n, 131, 136, 155, 166, 168, 188, 200, 204, 207, 208n, 232, 247, 259-66, 275, 290-91, 292n, 293, 327, 361, 363; griego moderno, I, 18, 19n, 33-4; II, 103n, 204; literatura en general, I, 37, 39, 41, 156, 170, 184-202, 203-213, 317, 414; II, 63, 80, 95, 108, 112, 122, 136, 168, 191, 232n, 249, 262, 293.
grecismos, ver helenismos.
Greco, el, II, 11.
Greene, Robert, *Menaphon,* I, 268n, 313n; obras autobiográficas, I, 304-5.
Greff, Joachim, I, 194.
Gregorio Magno, San, I, 19n, 20n, 21, 55, 64, 67; *Homiliae in Evangelia,* I, 55n; *Regula pastoralis,* I, 69, 80n; *Sermón sobre la Ascensión,* I, 55.
Gregorio Nazianceno, san, II, 73n.
Gregorio de Tours, *Historia de los francos,* I, 20n, 42n.
Grendel, I, 42, 43, 45, 50.
Grenewey, Richard, I, 189.
Grenville, sir Richard, I, 286.
Gretchen, II, 148, 149n.
Grial, Santo, I, 110, 290n; II, 33.
Grieg, Eduard, I, 263.
Grillparzer, II, 215.
Grimald, Nicolas, I, 192.
Griseida, I, 94.
Grosseteste, Robert, I, 19n.
Grote, George, II, 269.
Guarini, Battista, *El pastor fiel,* I, 223, 280, 281.
güelfos, I, 135n.
Guercino (Barbieri), I, 284n.
guerras, I, 407, 422; II, 147, 358, 363; ajedrecísticas, I, 448; de los Cien Años, I, 152; civil internacional, I, 407; de las Dos Rosas, II, 267; médicas, II, 161; Mundial Primera, I, 406, 421; II, 259, 260, 265, 340; Mundial Segunda, II, 265; de religión, I, 408; II, 39; de los Siete Años, II, 90n; segunda púnica, I, 246; tebana, I, 163; entre titanes y olímpicos, I, 239; entre tradición y modernidad, I, 412: de los Treinta Años, I, 409; II, 120; troyana, I, 156, 425, 443; II, 145, 348.
Guez de Balzac, Jean-Louis, II, 63, 69, 73n, 74n.
Guicciardini, II, 269n.
Guienne, Collège de, I, 296.
Guigniaut, J. D., II, 334.

Guillermo II de Alemania, II, 340.
Guillermo III de Inglaterra, II, 8.
guillotina, II, 152.
Guinea, II, 172.
gusto, I, 423, 430, 437, 439, 440, 448, 449; II, 17, 43, 120, 127, 129, 229, 354, 356.
Guzmán, Juan de, I, 199.
Guzmán, Vasco de, I, 189.
Gymnasium, I, 406n.

H. D., II, 359.
Habert, François, I, 187.
haces romanos, II, 159.
hadas, I, 262, 311, 322; cuentos de, I, 55, 291.
hado, I, 328; II, 344, 346.
Hadriano, el misionero, I, 64, 65.
Haendel, J. F., II, 11; *Acis y Galatea,* I, 282; *Banquete de Alejandro,* I, 380.
hagiografía, I, 66n.
Halberstadt, Albrecht von, I, 187.
halcón, en Gerard Hopkins, I, 58.
Hall, Arthur, I, 184.
Hall, Joseph, I, 304; II, 38, 39.
Halle, Adam de la, I, 264.
Halle, Univ. de, II, 143.
Hamburgo, II, 64.
Hamílcar, I, 438; II, 253.
Hamilton, Alexander, II, 163.
Hamilton, sir William, II, 124.
Hamlet, I, 15, 286, 287n, 309, 313, 329, 333, 345, 346n; II, 22, 24; rey, I, 211, 309.
Hammerstein, Oscar, I, 282.
Hampton Court, I, 34n.
Han de Islandia, II, 174n.
Haníbal, I, 52n, 438; II, 226n, 245, 368.
Hanville, Juan de, *Architrenius,* II, 30n.
Hardy, Thomas, I, 424.
Harington, John, I, 191.
harmonía, II, 73n, 118, 123, 246, 307.
harpías, I, 39, 130, 236.
Harrison, Frederic, II, 92.
Harrow, escuela de, II, 186, 191.
Harvard, Univ. de, I, 375; II, 328.
Harvey, Gabriel, I, 388, 389n.
Harvey, William, I, 438, 442.
Hasenclever, Walter, II, 340.
Hastings, Warren, II, 64.
Haydn, I, 137n, 396.
Haydon, Benjamin, II, 189.
Hebe, II, 346.
hebreo, I, 16n, 31, 169, 171; II, 275, 364.
hebreos, I, 169, 414: y ver judíos.
Hécate, I, 236n.
Hecateo, I, 58n.
Héctor, I, 39, 87n, 92, 124, 228, 239, 240, 241, 249, 250, 312; II, 53, 206, 320, 351, 365.
Hécuba, II, 340.
hechiceros, ver brujería, magia.
Hefesto, II, 333n.
Heidelberg, Univ. de, I, 28; II, 130.
Heine, I, 100; II, 112n, 116, 211.
Hélade, II, 117, 134, 148, 346.
Helena de Troya, I, 85, 88n, 160, 240, 425; II, 147, 148, 149, 150, 151, 236, 237, 238, 304n, 320, 337, 350, 354, 355n, 365.
Helena, santa, I, 56, 57.
helenismos, I, 175, 177, 252, 257; II, 247.
Heleno, I, 90.
Helesponto, II, 150, 187.
Heliodoro, I, 266, 299; traducido, I, 198, 261; *Historia etiópica,* I, 198, 247, 248n, 261, 263, 269; II, 15, 120.
Helios, II, 133.
Heloísa, I, 102; II, 244.
Helvétius, II, 200, 203.
Hemingway, Ernest, II, 213n.
Hensel, Paul, II, 119, 150.
Heorot, I, 49.
Hera, II, 287, 344.
Héracles, II, 317, 345; y ver Hércules.
Heraclio, II, 93.

Heráclito, I, 323n.
heráldica, II, 143.
Herculano, II, 262.
Hércules, I, 44, 243, 282, 331, 336n; II, 173, 234, 239, 240, 241, 332, 337, 338.
Herder, Johann Gottfried von, II, 119, 131, 136, 137, 144n.
Heredia, José María de, II, 226, 327; *Après Cannes,* II, 225n; *Antoine et Cléopâtre,* II, 225n: *Los trofeos,* II, 225, 234.
herejías, I, 64, 82, 100n, 117.
Hermafrodito, I, 321n.
Hermes, I, 237; II, 265; y ver Mercurio.
Hermógenes, II, 207n.
Hernández de Velasco, Gregorio, I, 186.
Hero y Leandro, I, 274.
Herodes, I, 210n.
Herodías, II, 313.
Heródoto, I, 58n, 67, 90, 187, 188, 232n, 299, 302; II, 122, 165n, 353.
héroes y heroínas I, 246, 328; II, 203, 335, 359, 360; anglosajones, II, 335; antiheroicos, II, 87; griegos, I, 84, 91, 241; II, 333, 335, 354; homéricos, I, 426; II, 44; nórdicos, II, 92; romanos, I, 84, 241; troyanos, I, 84, 241.
heroísmo, II, 201, 202, 210, 280, 319, 341, 349, 350.
Herr, Michael, I, 191, 192.
Herrera, Fernando de, I, 177, 178, 386.
Herrick, Robert, I, 392, 393.
Hesíodo, I, 54, 55, 67; II, 141, 188; traducido, II, 131, 208n; *Teogonía,* I, 232n, 239, 264n; II, 208n; *Los trabajos y los días,* I, 55.
Hesíone, I, 85.
Hesiquio, II, 207.
hexámetros, I, 84, 157, 181, 186, 389; II, 27, 47, 130-31, 139, 140, 141, 164n, 170, 276, 283, 286.
Heyne, Christian Gottlieb, II, 142n.
Heywood, Thomas, I, 189.
Hidra, I, 236.
Hierdeboc (Libro del pastor), I, 69.
Hierro, edad de, II, 278.
Higino, I, 107n.
Hilda, abadesa de Whitby, I, 52, 53n.
himnos, I, 54, 55, 59, 61, 67, 348, 351, 363, 375, 376, 396; II, 134, 192, 298.
Hipatia, II, 245.
hipérbaton, I, 276.
hipérboles, I, 383n.
Hiperión, I, 309; II, 215.
Hipermestra, I, 165n.
Hipócrates, I, 288, 291, 293, 416.
hipogrifos, I, 235.
Hipólita, I, 247.
Hipólito, I, 330.
Hipona, I, 64.
Histoire ancienne jusqu'à César, I, 96n.
historia, I, 153, 190, 254, 422; II, 10, 103, 148, 210, 221, 235, 256n, 266, 274, 297, 360, 363; etapas, I, 417; hechos, I, 421; como inspiración literaria, I, 115; ritmo, I, 388; sentido griego, II, 79; del arte, II, 124; bíblica y sagrada, I, 96n, 240; de la civilización, II, 275; de la educación, I, 196; II, 361; de la erudición, I, 404; de la lengua, I, 174; de la religión, II, 262, 263, 275; de santos, I, 421; barroca, II, 89; greco-romana, I, 27, 39, 95n, 130, 187, 189, 240, 306, 308, 314, 316, 424; II, 90, 92, 108, 121, 157n, 162, 163, 202, 232n, 262, 263, 267, 294, 297, 320; inglesa, I, 69, 244, 307, 407; judeo-cristiana I, 131, 233; judía, II, 90; medieval, I, 95, 96n; II, 262; moderna, I, 240, 407, 415; II, 64, 65, 262; política, I, 422; tebana, I, 106n; troyana, I, 106n, 147, 261; universal, I, 69, 70, 165, 172.

Historia Augusta, I, 299.
historiadores: barrocos, II, 89-102, 267; greco-romanos en general, I, 333; II, 78; medievales, I, 93n, 95n, 96n, 97n; II, 96; romanos, I, 93n, 95n, 316; II, 155, 162n, 178, 202n, 267; del siglo XIX, II, 235, 267-75.
historiografía: cristiana, II, 91n; española, I, 172.
Hitler, Adolf, I, 421; II, 72.
Hoffmann, E. T. A., II, 211.
Hofmannsthal, Hugo von, I, 110n; II, 340.
Hogarth, II, 47.
Hogg, T. J., II, 191, 195.
Holanda: educación, I, 405; lengua, I, 30; ley, I, 12; literatura, I, 93n.
Hölderlin, J. C. F.: carácter y vida, II, 118, 133, 134, 135, 150, 211, 214, 241; conocimiento de los clásicos, I, 395, 396, 397n; II, 104, 124n, 134, 135; paralelo con Keats, II, 135; paralelo con Schiller, II, 134; *An die Parzen,* II, 135n; *Himnos,* II, 134; *Hiperión,* II, 112, 134, 135, 215; *La muerte de Empédocles,* II, 134, 150; obra lírica en general, II, 134; traducciones, II, 134.
Holland, Philemon, I, 189, 191.
Holyday, Barten, I, 200.
hombres-lobos, I, 259.
homéridas, II, 144, 146.
Homero y poemas homéricos, II, 55, 79, 142, 145, 146, 206, 287, 289, 290, 291, 292, 293; juglar ciego, II, 115; existencia, II, 146; dioses, I, 87n, 88n, 170n, 238n, 239, 243, 427n, 436; época y fondo históricos, I, 15, 23, 43, 428, 429; II, 142, 143, 233, 280; moral y filosofía, I, 115, 156, 423; II, 81; personajes, I, 47n, 87n, 94, 115, 218, 237n, 246, 265, 312, 427n, 436, 446n; temas y leyendas, I, 42, 43, 44, 51, 105n; II, 120; crítica, I, 87n, 88n, 423, 425, 426, 427n, 435, 436, 439, 445; II, 106, 129, 142, 143, 145, 277; influencia, admiración, estudio y conocimiento, I, 48, 58n, 79n, 84, 86, 88n, 89, 91, 111, 112, 128n, 129, 138, 139, 157, 218n, 221n, 229n, 231, 232n, 237n, 238, 239, 244, 246, 256n, 265, 299, 312; II, 17, 37n, 45n, 67, 78, 84, 109, 114, 115, 119, 122, 123, 124n, 131, 136, 141, 142, 143, 164, 165n, 174, 177n, 191, 192, 198, 199, 204n, 231n, 262, 284, 308, 309, 360, 368; manuscritos, I, 14n; II, 143n; carácter y genio, I, 51, 55; comparaciones, I, 67, 246, 425, 427, 429; II, 106, 280, 281; descripciones, I, 89, 428; II, 141, 278; estilo, I, 46n, 84, 90, 246, 265, 429, 436; II, 141, 144, 171, 277, 285; lengua, I, 45, 46n, 426, 428, 429; II, 22, 278, 279, 280, 281, 282; poemas cíclicos atribuídos, I, 54; *Himnos,* I, 185; II, 192 (y ver himnos); *Margites,* II, 87; *Ilíada,* I, 15, 42, 44, 46n, 51, 55, 87n, 89, 91, 94n, 183, 184, 185, 218, 237n, 238, 239, 243, 246, 255n, 256n, 265n, 312, 423, 427n, 429, 436, 447, 448; II, 17, 78, 81, 86, 106, 130-31, 141, 142, 143, 144, 146, 181, 204n, 232, 247, 262, 276, 278, 279n, 280, 282, 283, 284n, 285, 286, 287, 288; *Odisea,* I, 15, 43, 44, 55, 58n, 87n, 89, 105n, 129, 139, 169, 184, 185, 221n, 237n, 238, 423, 426n, 428; II, 81, 130-31, 141, 142, 144, 146, 183n, 204n, 208, 232, 247, 262, 268n, 278, 279n, 280, 282, 283, 284n, 285, 287, 288, 308, 310, 311, 316, 317, 319; comparación con obras posteriores, II, 88; y Dante, I, 101; y Fénelon, II, 81; y Virgilio, II, 25; paráfrasis e imitaciones, I, 185, 327; II, 78, 87,

158, 170, 198, 284; traducciones, I, 34, 91, 94, 139, 149, 169, 183, 184, 185, 333, 447, 448; II, 17, 45n, 130-31, 188, 189, 208, 232, 268n, 276, 279, 283, 285, 287, 288; problemas, II, 146; y Pisístrato, II, 144.
Homero, Orden de, II, 201.
homófonos, II, 70, 71n.
homosexualidad, II, 231, 239, 248.
honra, I, 422.
Hopkins, Gerard, I, 58, 402.
Horacio: carácter y vida, I, 138, 354-58, 360, 369, 375n, 382, 385, 400; II, 174, 244, 292; modelos, I, 170n, 352, 354, 356; II, 134; *Arte poética* (*Epíst.*, II, III), I, 200, 209, 225, 289, 392; II, 87; cartas o epístolas, I, 116, 156, 200, 232n, 304, 385n, 392; II, 27; épodos, I, 232n, 385n, 387, 388n, 399n; odas, I, 116, 138, 199, 232n, 255n, 343n, 350, 354n, 356n, 358, 364n, 369n, 385n, 386n, 387, 390n, 392n, 393n, 394, 398n, 399n; II, 185, 205n, 226n, 299; sátiras, I, 116, 133, 200, 229n, 255n, 304n, 385n, 392; II, 27, 38n; imitaciones, I, 379, 385, 386; II, 11, 226; influencia y reputación, I, 23, 75, 101, 116, 128n, 138n, 154n, 200, 209, 225, 228n, 232n, 241, 298, 302, 304, 350, 357-58, 363, 364, 365, 369, 372, 377, 383n, 385-95, 398-400, 435, 446; II, 11, 54n, 84, 155, 165n, 166, 178n, 187, 205n, 216, 231, 368; traducido, I, 200, 289, 390, 393; II, 131; estilo y lengua, I, 199; II, 186, 187; metros y esquemas, I, 357, 390, 394.
Horacio Cocles, II, 267.
Horeb, II, 221.
Hotman, François, I, 190.
Houdar de la Motte, Antoine, I, 447, 448.
Houdon, Jean-Antoine, II, 166.
Housman, Alfred Edward, I, 443, II, 31, 32, 160n, 279n, 298, 299; *A Shropshire lad,* I, 417; II, 31; edición de Juvenal, II, 31; sobre Bentley, I, 444.
Huarte, Juan, I, 303, 304n; II, 45.
Huet, Pierre-Daniel, I, 406n, 440.
Hugo, Victor: carácter y vida, I, 395, 431; II, 112n, 172-75, 186, 222, 225, 227, 295, 296, 368; educación y conocimiento de los clásicos, I, 395, 397; II, 173, 174, 186; criticado, II, 224, 225; influencia y reputación, II, 173, 224; *Contemplaciones,* I, 432; II, 173n, 174, 175n; *Cromwell, Prefacio,* II, 174; *El hombre que ríe,* II, 222n; *La leyenda de los siglos,* II, 175; *Los miserables,* II, 170; *Nuestra Señora de París,* II, 222n; *Odas y baladas,* I, 360n, 397; *Las Orientales,* II, 112, 172n; *Los trabajadores del mar,* I, 100; II, 222n; *Voces interiores,* II, 174; *William Shakespeare,* II, 174, 228n.
huída, ver evasión.
humanismo, I, 138n, 183, 214, 305; II, 92, 365.
humanistas, I, 204, 303, 386, 407, 408n; II, 17, 36.
Hume, David, II, 98.
humor, I, 429; II, 30, 82, 211.
Hungría, I, 13n, 409.
hunos, II, 92, 102.
Hunt, Leigh, II, 215n.
Huón de Burdeos, I, 296.
hurones, indios, I, 439n.
Huss, II, 244.
hussitas, I, 82.
Hutten, Ulrich von, II, 120.
Huysmans, J. K., I, 413; II, 230, 241.
Hygelac, I, 42.
Hyksos, I, 421.

"I. A.", I, 201.

Ibn Gabirol, I, 19n.
Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma,* I, 100n.
Ícaro, I, 161, 357; II, 147, 315, 341, 342.
iconos, II, 100.
ideales, I, 400; II, 312, 369; barrocos, II, 121; clásicos, I, 125, 233; II, 78, 136, 187, 221, 230, 241, 253, 257; materialistas, II, 219; modernos, II, 253; románticos, II, 103.
idealismo, II, 166, 224; greco-romano, II, 164; medieval, I, 112; moderno, II, 220; moral, II, 159; revolucionario, II, 164; sentimental, II, 132.
idilios, I, 266, 277.
idolatría, I, 83n; II, 332n.
Ifigenía, II, 137.
Iglesia: Británica o Céltica, I, 63, 65, 67, 69; Católica Romana, I, 12, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 57, 63, 64, 65, 102, 152, 220, 286, 287, 289, 305, 363, 374, 414; II, 13, 104, 112, 151, 169, 244, 245, 252, 254, 255, 360, 364; Cristiana, I, 18, 124, 146; II, 57, 100, 317; Irlandesa, I, 63n; Ortodoxa Griega, I, 18, 23, 26n; II, 364; Protestante, I, 414; y clásicos, I, 414, 415; II, 151; estilo de la, II, 62; influencia sobre los bárbaros, I, 51, 134; y literatura, I, 50, 150, 278; Padres de la, I, 65, 133, 175; II, 58; persecuciones, I, 73; Santa Madre, I, 287; Triunfo de la (Dante), I, 143; y unidad europea, I, 82.
iglesias: barrocas, II, 10, 121; neogóticas, I, 151.
Ignacio de Loyola, san, I, 409.
ignorancia gótica, II, 294.
Ilias Latina, I, 48n, 163n, 148n.
Ilión, I, 85; II, 237.
Iliso, II, 250.
ilotas, II, 156.
Ilustración, II, 90, 129.
imágenes, II, 66; clásicas, I, 313, 314, 315, 347, 350; II, 105-6; célticas, II, 304; hebreas, I, 181; en Milton, I, 376.
imaginación, I, 394; II, 64, 105, 191, 349, 356, 363.
Imago, II, 336n.
imitación, I, 141, 168, 171, 204, 212, 250, 251, 449; II, 78, 137, 176, 300.
Imola, Benvenuto da, I, 149n.
impasibilidad, II, 224.
impersonalidad, II, 64.
Imperio: británico II 98n; francés, II, 152, 159, 172.
imprenta, I, 32, 145n.
impresionismo e impresionistas, II, 305, 307, 327, 348.
Imtheachta Æniása, I, 185.
Ínaco, I, 148.
incas, I, 31.
independencia nacional, II, 178.
India: hurí de la, I, 98; maravillas de la, I, 97; poetas épicos de la, 48; viajes a la, I, 235.
Indias: Occidentales holandesas, I, 29; Orientales, I, 229, 244.
Índice de libros prohibidos, I, 409.
indignación, II, 33, 35.
indios: de Norteamérica, I, 65, 263; II, 169; de Sudamérica, I, 229, 241, 246.
individualidad, II, 12, 93.
individualismo, I, 57, 357; II, 157, 204, 294.
industria, I, 406; II, 264.
industrialismo, I, 403; II, 218, 222.
Inés, santa, II, 225.
infierno, I, 121, 124, 125, 128n, 130, 142, 163, 235, 236, 245n, 294, 331, 414; II, 12, 82, 113n, 317, 318, 342.
Inglaterra, I, 15, 48n, 59, 64, 189, 279, 368, 388, 392, 394n, 398, 408n; II, 54, 77, 112n; arte, I, 57; carácter, I, 57, 76n, 219, 308;

II, 228; cultura y educación, I, 56, 61, 62, 63n, 65, 69, 76n, 79, 80, 81, 143, 165, 268, 287, 307, 342, 405, 406, 441; II, 83, 105, 122, 152, 161, 264; historia, I, 54, 62, 63n, 65, 68, 69, 70, 79n, 80, 81, 151, 152, 178, 179, 211, 370, 380, 407, 409n, 412; II, 65, 75n, 116n, 284n; lengua, I, 29, 30, 31, 36, 41, 54, 61n, 69, 80, 93, 152, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 252; II, 12, 13n, 14, 76, 78, 90, 139, 281, 328n; literatura, I, 41, 54, 57, 60, 62, 82, 83, 92, 94, 152, 167, 180, 272, 279n, 406, 409, 412; II, 38, 43, 83, 94, 105, 119, 121, 141, 175, 176, 186, 215n, 229, 347, 359; sociedad, II, 18, 205.
Ingres, I, 244; II, 224, 327.
inmortalidad, I, 74, 75, 190, 358; II, 181, 193, 317.
Inquisición, I, 387, 409.
inscripciones, I, 14n; II, 160, 263.
Insulis, Alanus de, ver Lille, Alain de.
intelectualismo, II, 103.
interrogación retórica, I, 292.
intolerancia, II, 101, 254.
invasiones, I, 63n, 68, 69, 70, 80, 231, 306n; II, 99.
inventos, I, 32; II, 333.
inverosimilitud, II, 21.
invocaciones, I, 248.
Íole, I, 243.
Irlanda, I, 19n, 41, 49, 63n, 65, 67, 68, 81n, 171; II, 150.
ironía, II, 16n, 30, 31, 100.
irrealidad, I, 434.
Isabel de Inglaterra, I, 74n, 100, 171, 196, 211, 285; II, 164.
Isidoro de Sevilla, san, I, 20n, 96n; II, 332n.
Isis, II, 335.
Islam, I, 422; II, 100, 234.
Islandia, I, 41, 49, 93, 349.
Islas Afortunadas, I, 242.
Isócrates: imitado y adaptado, II, 58, 67n, 73n; traducido, I, 196, 300; *A Demónico,* I, 196; *A Nicocles,* I, 196-97; *Nicocles,* I, 196-97.
Ítaca, II, 350.
Itala, I, 19n.
Italia, I, 125, 136, 153, 161, 259, 281, 297, 375n, 432, 436; II, 17, 115, 116, 117, 124, 317, 368; arte, II, 118; cultura y sociedad, I, 25n, 122, 134, 154, 170, 182, 183, 349; II, 18, 114, 136, 149, 152, 167, 199, 207; historia, I, 52n, 71, 118, 125, 134, 210, 211, 233, 408; II, 111, 201, 206, 209, 244; lenguas, I, 16, 19n, 20, 21n, 31, 82, 93, 118, 120, 121n, 127, 140, 147, 152, 171; II, 14, 39, 74n, 86, 103n, 201, 226, 232, 328; literatura, I, 41, 82, 102, 118, 151, 152, 166, 170, 223, 265, 280, 388, 412; II, 41, 119, 121, 199, 201, 224; y Renacimiento, I, 34, 37, 134, 143, 152, 214, 215, 281, 283, 295, 307, 308, 362, 388, 408.
Iulo, I, 158n, 159n.

"J. D.", I, 190.
Jack el Juglar, entremés, I, 218.
Jaconello, Battista, I, 188.
Jaeger, Werner, I, 76n. 115n, 196n; II, 82n, 157n, 178n, 179n, 229n, 251n.
Jámblico, II, 182n.
Jamyn, Amadis, I, 184.
Janículo, I, 283.
Jano, I, 255n.
jansenistas, II, 15, 16.
Japón, II, 234; teatro, I, 207; pintura, II, 306.
Jarava, Juan de, I, 192, 198.
jardines, II, 18, 118.
Jasón, I, 92n, 106n; II, 341.
Jáuregui y Aguilar, Juan de, I, 187, 201n, 256n.
Java, II, 220.

Jay, John, II, 163.
Jebb, sir Richard, I, 444n.
Jeffers, Robinson, II, 341.
Jefferson, Thomas, II, 123n, 165, 166, 360.
Jehová, I, 239; II, 244, 246.
Jenkins, Thomas, I, 351n.
Jenofonte: leído, I, 300; II, 37n, 122, 131, 290; traducido, I, 188; *Anábasis,* I, 188; *Memorias,* II, 131.
Jerjes, I, 115, 282; II, 11.
Jerónimo, san, I, 19n, 24n, 66n, 115n, 414n, 415.
Jerusalén, I, 25, 27, 28, 56, 57, 66, 131, 232; II, 92.
Jesucristo: Buen Pastor, I, 220, 264, 278; citado en la literatura, I, 49, 50, 56, 57, 62, 78, 237, 251, 376; II, 242, 243, 255, 258; no citado, I, 75, 148; crucificado, I, 56; II, 317; discípulos, I, 234n; II, 335; enseñanza y espíritu, I, 24, 413, 414, 437; milagros, I, 87n; mito solar, II, 335n; en el mundo de los muertos, II, 317; nacimiento, 4, 122, 264n; II, 335; resurrección, I, 58; II, 317; revelaciones, I, 123, 248; II, 112, 332; Salvador, II, 113; tentaciones, II, 332; vida, I, 88, 131, 223, 263, 415.
jesuítas, II, 12, 15; dramaturgos, II, 16; escritores, I, 435, 440; II, 62; maestros, I, 415; II, 73n, 327, 361; oradores, II, 72.
jesuitismo, II, 54n.
Joannes Secundus, I, 372n.
Job, Libro de, I, 58n; II, 282n.
Jodelle, Étienne, I, 212n, 217, 366.
Johns Hopkins, Universidad de, II, 291.
Johnson, Samuel, II, 63, 69; carácter y vida, I, 136; II, 22; educación y conocimientos clásicos, II, 17, 46, 63, 178n; estilo, II, 57n, 68; Carta a Lord Chesterfield, II, 77n; *Diccionario,* II, 263; *Irene,* II, 14; *Life of Savage,* II, 70n; *Londres,* II, 46; *The Rambler,* II, 22n; *La vanidad de los deseos humanos,* I, 346n; II, 46.
Jonia, II, 248n, 360.
Jonson, Ben: educación y conocimientos clásicos, I, 198, 316, 318, 376-78, 392, 393; "hijos", I, 392; sobre Shakespeare, I, 315, 316, 317; traductor, I, 198; *Catiline,* 327n; *Every man in his humour,* I, 93n; *Oda a Jacobo, conde de Desmond,* I, 376n; *Oda a la muerte de Sir H. Morison,* I, 376; odas en general, I, 376-78, 392; II, 182n; *Pastor triste,* I, 281; teatro en general, I, 316, 346.
Jorge, san, I, 248n.
Jorge III, II, 28n.
José, rey de Portugal, I, 383n.
Josefo, Flavio, I, 96n, 300.
Jovio, Paulo, I, 408n.
Joyce, James: arte especializado, I, 404; II, 304-5; educación y uso de los clásicos, II, 310, 311, 315, 327, 361; estilo y carácter, II, 307, 326, 327; *El artista adolescente,* II, 72, 305, 315, 318, 327n; *El despertar de Finnegan,* II, 308, 315n, 316, 338; *Stephen Hero,* 327n; *Ulises,* II, 81, 305, 309, 310, 311, 315n, 316, 318, 319, 320n.
Joycuse, cardenal de, II, 41.
Juan, Don, II, 110, 337.
Juan Bautista, san, II, 243.
Juan Crisóstomo, san, II, 67n.
Juan Evangelista, I, 231; *Apocalipsis,* II, 282n.
Juan II de Castilla, I, 176.
Juan Manuel, don, I, 152.
Juana de Arco, I, 247.
Judas Iscariotes, I, 124.
Judea, II, 243, 316.
judíos, I, 54, 56; II, 90, 157, 242, 243, 250, 251, 252; y ver hebreos.

Judit, poema, I, 54.
Judit, heroína, I, 54; hija de Carlos el Calvo, I, 80.
Jueces, Libro de los, I, 43, 55.
juegos olímpicos, I, 369.
juglares, I, 49, 128, 264; II, 145, 277, 286.
Juicio, Día del, I, 41, 58, 60, 61, 244, 380, 394.
Julia, familia, I, 159n; hija de Augusto, I, 101.
Julián el Hospitalario, II, 252n.
Juliana, poema, I, 55.
Juliana, Santa, I, 55.
Juliano el Apóstata, II, 101.
Julio César: asesinato, I, 17; II, 77, 349; fundación del Imperio, I, 124; II, 270n, 273; invasión de Britania, I, 66, 96n, 217; leído, I, 96n, 240, 298, 299; personalidad, I, 17, 272, 334; II, 126n, 200; traducido, I, 188, 189; vida, I, 86, 101, 139n, 334; II, 163n, 365, 368; y Bruto, II, 62; y Catilina, II, 161; en Shakespeare, I, 211, 233, 334, 335, 345; *Guerra de las Galias*, I, 96n, 188, 189, 344, 345n.
Julio II, I, 33.
Julio Valerio, I, 97.
Jung, C. G., II, 336-37.
Junius, II, 165.
Junkers, II, 272.
Juno, I, 309; II, 322, 332.
Júpiter, I, 83, 170n, 239, 240, 241, 309, 325, 357, 371, 387; II, 98n, 100, 322, 332, 333.
justas, I, 269.
Justiniano, I, 25n, 71, 233, 238.
Justino, I, 300.
Justino Mártir, san, I, 414n.
Juvenal, II, 27, 31, 32, 33, 44, 50, 86, 145n, 292, 298, 301, 302n, 321n; editado, II, 163n; leído, imitado y citado, I, 23, 112, 115, 133, 139, 165, 232n, 300, 427n; II, 17, 31, 32, 36, 37n, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 50, 52, 84, 174, 178n; traducido, I, 201, 346n; II, 36n, 44, 86, 177n, 178n; y Marcial, I, 17n; II, 31, 48; *Sátira I*, I, 116; II, 33n, 44n, 47, 279n; *Sátira III*, II, 17, 27, 38n, 40n, 41n, 42n, 44n, 46, 47, 50n, 178n; *Sátira IV*, II, 44n; *Sátira VI*, I, 17n, 115, 116; II, 28, 32n, 43n, 44n, 52n, 321n; *Sátira VII*, I, 116, 133; *Sátira VIII*, I, 115, 201; II, 54n, 66n, 163n, 177n, 178n; *Sátira X*, I, 165, 201, 346; II, 28, 31n, 44n, 178n, 225n; *Sátira XI*, I, 201; II, 266n; *Sátira XIII*, II, 41n; *Sátira XVI*, I, 201; II, 44n.

kabuki, dramas, I, 207.
Kaiser, título, I, 18.
Kalevala, I, 43.
Kant, I, 75; II, 113, 228.
Keats, John, y el *Homero* de Chapman, I, 185; II, 120, 188-89, 232n; y Hölderlin, II, 135; y Shakespeare: I, 347; II, 187-88, 196; vida, muerte, e influencia, I, 279, 381, 399, 400; II, 116, 135, 187, 188, 190, 194, 199, 214, 215, 232, 233, 248; educación y conocimiento de los clásicos, I, 399; II, 109, 120, 135, 187, 188, 189, 190, 191, 301; ideas y sentimientos, I, 400; II, 110, 135, 188, 190, 227; *A Haydon*, II, 189n; *Al abrir el Homero de Chapman*, I, 185; II, 188; *Endimión*, II, 111, 167, 188, 189, 190, 191; *Hiperión*, II, 106, 135, 188, 189; oda *A la indolencia*, II, 190; oda *A un ruiseñor*, I, 105, 399; II, 223n; oda *Sobre una urna griega*, II, 104, 189, 213n; poemas publicados en 1817, II, 116n; soneto *A Homero*, II, 188n; *Staffa*, I, 279n; *The pot of Basil*, II, 190; *Al ver los mármoles de Elgin*

por primera vez, II, 189n; *When I have fears,* II, 135n.
Keller, Gottfried, II, 344.
Kent, I, 152, 344, 345n.
Kinglake, Alexander William, II, 117.
Kingsley, Charles, II, 254.
Kinwelmersh, Francis, I, 194.
Kipling, Rudyard, II, 264.
Klauer, Martin Gottlieb, II, 123n.
Klinger, F. M. von, II, 121n.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, II, 104, 132, 139.
Knebel, K. L. von, II, 138n.
Kochanowski, Jan, II, 359.
kola, I, 353.
Kozmian, Kajetan, II, 215.
Kraljevic, Marko, I, 44.
Krasinski, Zygmunt, II, 215.
Kunstgeschichte, II, 124n.

Labdácidas, II, 353.
La Bruyère, Jean de, I, 304; II, 60; *Caracteres,* II, 45.
laberinto, I, 316; II, 352.
Lactancio, I, 22n, 58, 59; II, 59; *De aue Phoenice,* I, 58n, 59n, 60, 61; *Diuinae institutiones,* II, 332n.
ladino, dialecto, I, 20.
Laertes, I, 329, 343.
Lagerlöf, Selma, I, 263.
Laguna, Andrés, I, 197.
Lai d'Aristote, I, 98.
lais, I, 44n; II, 144, 283, 287.
Lambert le Tort, *Roman d'Alexandre,* I, 97.
Lambinus, I, 298n.
Lamentación de Venus por la muerte del hermoso Adonis, I, 367n.
Lamento por Bión, II, 195n.
Landino, Cristóforo, I, 386.
Landor, Walter Savage, II, 116, 177n, 221n, 347; educación y conocimiento de los clásicos, I, 13; II, 231, 232n; ideas, II, 235, 327; *Aesop and Rhodope,* II, 77n; *Conversaciones imaginarias,* II, 234-35; *Homer, Laertes, Agatha,* II, 236n; idilios heroicos, II, 232n; *Latine scribendi defensio,* II, 232n.
Lang, Andrew, II, 290; *Homero y la épica,* II, 283; traduc. de Homero, II, 283, 286, 287.
Langhans, Carl Gottard, II, 123n.
Lanzarote del Lago, I, 296.
Laocoonte, I, 33; II, 125, 126, 127, 128.
Lapaccini, Filippo, I, 198.
lapidarios, I, 114.
Láquesis, I, 148.
Lares, I, 376.
Láscaris, Jano, I, 35.
Laso de Oropesa, Martín, I, 186, 197.
latín: lengua moderna internacional, I, 13, 30, 82, 170, 180; carácter y distribución, I, 17, 172, 176, 252, 253, 254, 388; II, 103n, 139, 363; vulgar, I, 175, 179; básico o coloquial, I, 20, 21, 97, 172, 276; eclesiástico, I, 13, 20, 22, 175, 349; humanístico, I, 149, 150; jurídico, I, 20n, 175; literario, I, 20, 22, 31, 36, 69, 120, 121n, 127, 156, 162, 172, 173, 276; II, 27, 29, 37; tardío, I, 71, 86; II, 226; influencia sobre las lenguas y las literaturas modernas, I, 19, 20, 22, 37, 39n, 101, 118, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 315, 391n, 440; II, 15, 37, 39, 56, 57, 59, 64, 67, 68, 69, 74n, 86, 90, 95, 120, 136, 155, 161, 168, 170, 200, 208n, 275, 327, 328, 339n; como materia de estudio en escuelas y colegios, I, 80, 392, 405; II, 177, 186, 188, 191, 247, 260, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 362n; en la Edad Oscura y la Edad Media, I, 29, 30, 47n, 49n, 54, 61, 65, 67, 69, 80, 93, 95, 118, 120, 121n, 171; en el Renacimiento, I, 35, 38, 134, 138n, 140, 141, 142, 182,

183, 192, 214, 270, 293, 296, 392; II, 109, 131; y nacionalismo, I, 432, 434.
Latini, Brunetto, *Libro del tesoro,* I, 82, 96n, 385n; traduc. de Aristóteles, I, 191; traduc. de Cicerón, I, 197.
latinismos, I, 175, 176, 177, 252, 254, 255, 256n; II, 68, 69, 212.
Latona, I, 322n.
Laumonier, Paul, I, 368, 391.
Laura, I, 142, 145, 151.
laurel, II, 159, 160.
Lavinia: en la historia de Eneas, I, 95, 248; en *Tito Andrónico,* I, 105.
Lawrence, D. H., II, 116.
Lawrence, T. E., II, 288, 289.
Lazarillo de Tormes, El, I, 268.
Leaf, Walter, II, 283.
Leandro, I, 148; II, 187.
Le Blanc, Étienne, I, 197.
Le Blanc, Richard, I, 190, 199.
Le Bossu, I, 426n.
Le Bovier de Fontenelle, ver Fontenelle.
Leconte de Lisle, Charles-Marie-René: carácter, ideas y vida, II, 206n, 221n, 224, 228, 234, 235; conocimiento de los clásicos, II, 232, 234, 237, 334; influencia, II, 225n, 242, 247, 248; *Hipatia,* II, 245n; *Historia popular del cristianismo,* II, 245; *Poemas antiguos,* II, 234, 237; *Poemas bárbaros,* II, 234, 245n; *Los siglos malditos,* II, 245n; traduc., II, 232, 247, 290n.
Le Chevalier d'Agneaux, Antoine y Robert, I, 186.
Le Duchat, Louis-François, I, 195, 293n.
Lefèvre, Raoul, *Le recueil des hystoires troyennes,* I, 93n, 94.
Legouvé, Gabriel, II, 206.
Leipzig, II, 263.
Le Mans, I, 405.
Lemaire de Belges, Jean, *Illustrations des Gaules et singularitez de Troye,* I, 229n.
Lemno, I, 165.
Lemprière, Diccionario clásico, II, 188, 301.
Lémures, I, 376.
lenguaje, I, 12, 173, 380.
lenguas: de cultura, I, 30, 179; II, 89; europeas, I, 28, 31, 36, 37, 102, 152, 171, 172, 173, 174, 176, 181, 182, 188, 192, 223, 389, 394; literaria y poética, I, 172, 177, 181, 225; materna, II, 67n; modernas, II, 67, 68, 76, 139, 232, 260, 294; nacional e internacional, I, 214, 432; personal, I, 404; romances, II, 103n; vivas y muertas, I, 29, 118; II, 364.
Leomarte, I, 94.
León, arcipreste, I, 172.
León X, I, 33.
León, fray Luis de, I, 171; *Qué descansada vida,* I, 387n; *Profecía del Tajo,* I, 387; traduc. de las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio, I, 199, 387; traduc. del *Cantar de los Cantares,* I, 278n; traduc. de Horacio, I, 387.
Leónidas, II, 210.
Leónidas de Tarento, I, 277.
Leopardi, conde Giacomo, II, 104, 199, 207-214, 224, 267n; *Al Amor,* II, 208; *Amore e morte,* II, 210n; *A Angelo Mai,* II, 209, 210n; *A Italia,* II, 209, 210n; *A la luna,* II, 208; *A la primavera,* II, 209n; *Cantos,* II, 199n, 212n, 213n; cartas, II, 208n; *Ensayo sobre los errores populares de los antiguos,* II, 207; *La ginestra,* II, 213n; *Himno a Neptuno,* II, 208; *Obritas morales,* II, 211; *Paralipomeni della Batracomiomachia,* II, 208n; *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura,* II, 212n; *Scritti letterari,* II, 212n; *Sobre*

un antiguo bajorrelieve sepulcral, II, 212, 213n; *Sobre el monumento de Dante,* II, 209; *Sueño,* II, 213; traducciones, II, 207, 208; *Último canto de Safo,* II, 211n, 212; *Zibaldone,* II, 212n.
Lepanto, batalla de, I, 235, 244.
Leroy, Guillaume, I, 185.
Le Roy, Loys, I, 190, 191, 196, 197.
Lesage, II, 361.
Lesbia, I, 362.
Lesbo, I, 262.
Lessing, Gotthold Ephraim: educación, conocimiento de los clásicos e influencia, II, 119, 127, 129, 130, 213n; *Cartas sobre la literatura moderna,* II, 129; *Cómo representaban a la Muerte los antiguos,* II, 115, 205n; *Dramaturgia de Hamburgo,* II, 129, 130n; *Laocoonte,* II, 125, 128, 129; traduc. de *Los Cautivos* de Plauto, II, 130n.
Lestrígones, I, 43.
Leuca, isla de, I, 88n.
Lex Ribuaria, I, 25n.
ley, I, 12, 312, 407; II, 66, 246, 266; espartana, II, 156; francesa, II, 152; judía y bíblica, I, 170n; II, 234; moral, I, 74, 75; norteamericana, II, 152; del Profeta, I, 422; del Progreso, I, 438.
Leyden, Univ. de, II, 86.
leyendas, I, 105, 166, 351, 425; II, 235, 335, 336, 337, 338, 350, 357, 365, 366; babilónicas, II, 317n; británicas, I, 81; célticas, I, 322; eróticas, II, 138; grecorromanas, I, 91, 308, 319, 424; II, 132, 137, 225, 235, 304, 319, 320, 322, 331, 334, 344, 347, 358; judeo-cristianas, I, 233; II, 221; judías, I, 54; medievales, II, 132, 147, 225; renacentistas, II, 225; trágicas, II, 154; y ver mitos.
Líbano, II, 244.
liberalismo, II, 40, 228, 244.
libertad, I, 305, 402, 407, 417; II, 97, 110, 111, 114, 198, 202, 204, 209, 211, 216, 244; gorro de la, II, 159; en literatura, II, 203; política, II, 111, 187; sexual, II, 110, 246.
Libia, I, 47n.
Libri Catoniani, I, 163n.
libros sibilinos, I, 122.
licencia sexual, II, 111.
Liceo aristotélico, I, 406n.
Licofrón, I, 275, 276.
Licurgo, II, 157, 158, 160.
Liddell y Scott, léxico griego, II, 263.
Lieja, I, 137.
Liga: de Acción Francesa, II, 275n; Aquea, II, 163; católica, II, 39.
ligios, II, 255n, 256n.
Lily, William, I, 342, 343n.
Lille, Alain de, I, 111.
Lille, Roger de, I, 96n.
limbo, I, 125, 130, 133; II, 317.
Linacre, II, 291.
Lincoln, Abraham, I, 39; II, 90n; *Discurso de Gettysburg,* I, 181-82; II, 71n, 76.
lingüística, II, 262.
lira, estrofa, I, 386.
lírica, I, 38, 120, 285, 348, 350, 359, 362, 363; II, 209; barroca, I, 382; especies, I, 348; francesa, I, 38, 372; greco-romana, I, 293, 350, 400; moderna, I, 100, 349, 358, 360, 363, 369; significado del nombre, I, 348n.
Lisboa, I, 186.
Liszt, Franz, I, 143, 401; II, 116.
literatura, I, 12, 13, 14, 118, 136, 151, 153, 168, 183n, 192, 301, 405, 407, 411, 417, 440; II, 103, 104, 105, 112, 117, 119, 125, 151, 167, 227, 230, 266, 269n, 276, 328, 331, 337, 359, 362, 363, 364, 365, 367, 369; barroca, II, 8; greco-romana y su influencia, I, 38, 49, 57, 62, 65, 101, 105, 113, 115, 121,

128, 134, 137, 141, 143, 148, 152, 180, 181, 182, 184, 219, 220, 225, 234, 257, 284n, 297, 299, 347, 350, 359, 369, 371, 405n, 406, 413, 421, 423, 427n, 432, 437, 443; II, 12, 13, 14, 17, 29, 31, 33, 36, 44, 63, 78, 80, 86, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 121, 136, 137, 143, 152, 154, 166n, 175, 177, 178, 184, 186, 188, 190, 198, 208n, 214, 216, 229, 232n, 247, 249, 253, 261, 262, 263, 264, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299n, 326, 327, 329, 339, 359, 360, 361, 365, 369; clasicista, I, 434; comparada, II, 275; creadora, I, 141; cristiana, I, 140; dialectal, I, 172; eclesiástica, II, 34; hebrea, II, 78; hindú, II, 299n; latina, antigua y moderna, I, 13, 22, 66, 71n, 72, 75, 86, 113, 120, 140, 163, 166, 168, 170, 180, 186, 201, 347, 435, 449; II, 27, 40, 50, 112, 151, 177; métodos, fines y normas de la, I, 403; II, 224; moderna, I, 61, 99, 106, 110, 114, 136, 168, 173, 264, 265, 268, 359, 377-78, 385, 449; II, 78, 129; y moralidad, I, 115; nacional e internacional, I, 151, 201; novelesca, I, 362; II, 254; como oficio, I, 166, 201; pastoril, I, 362; pre y post-renacentista, I, 38; "propia", I, 433; renacentista, I, 32; revolucionaria, II, 106, 122; sagrada, I, 65; universal, I, 228; II, 317.
Livingstone, sir Richard, I, 416.
Livio Andrónico, I, 169, 170.
Lobeck, C. A., II, 334n.
Lobo Laso de la Vega, Gabriel, I, 220.
Locher, Jacobus, I, 195; II, 37n.
Löchinger, Jonas, I, 191.
Locke, John, II, 165.
Lockier, Francis, II, 44.
locomotora como símbolo, II, 244.
Lodge, Thomas, I, 192, 211, 268n, 308n.
Loeb, colección, II, 264.
lógica, II, 307; aristotélica, I, 71n; escolástica, II, 7n; griega, II, 360.
Loira, región del, I, 365.
Lombardía, I, 20n.
lombardos, II, 92.
Londres, I, 68, 93, 307, 340n, 408n, 441; II, 21, 90, 169, 203; Sociedad Musical de, I, 380; teatros, I, 205n, 206; universidad, II, 232n, 279n, 298.
Longfellow, H. W., II, 278; *Evangelina,* II, 139n, 140n, 141.
"Longino", I, 225, 440; II, 111, 136n.
Longo, *Dafnis y Cloe,* I, 198, 262, 266, 270; II, 88.
López, Diego, I, 201.
López de Ayala, Pero, I, 76n, 189.
López de Cartagena, Diego, I, 201.
López de Toledo, Diego, I, 189.
López de Villalobos, Francisco, I, 194.
Lorena, I, 173.
Lorris, Guillaume de, I, 99, 108-11, 115, 116.
Lot, I, 54.
Loti, Pierre, II, 220.
Louis-Le-Grand, Colegio, II, 155.
Louvet, II, 161.
Louvois, II, 53.
Louvre, I, 284n, 421.
Louÿs, Pierre, II, 232n, 247, 248, 249, 250, 253; *Afrodita,* II, 249; *Las canciones de Bilitis,* II, 248; 313n; *Lecturas antiguas,* II, 290n; *Un nuevo placer,* II, 248; traduc. de Luciano, II, 248; traduc. de Meleagro, II, 248.
Lovati, Lovato de', I, 213.
Lowes, J. L., II, 173.
Lucano: carácter e ideas, I, 119, 424; estilo y lengua, I, 187n; II, 22; historiador y filósofo, I, 95n, 186n; II, 224; influencia y repu-

tación, I, 95n, 96n, 101, 128n, 131, 132, 165, 230n, 232n, 235, 298, 300, 345n, 406n; II, 58, 84, 160, 195, 196, 298; traducido, I, 172, 186, 187, 197, 256n; y Virgilio, I, 96n; *Farsalia,* I, 95n, 132n, 232n, 235, 256n, 345; II, 160n, 195, 196n.
Lucas, san, I, 264n.
Luciano: carácter e ideas, I, 198; II, 29, 33; conocido e imitado, I, 198, 210n, 232n, 293, 294, 299, 300; II, 29, 35, 79, 136n; traducido, I, 198; diálogos, II, 211; *Almoneda de vidas,* I, 294n; *El barco o Los deseos,* I, 294; *Caronte,* I, 198; *El Cínico,* I, 198; *Diálogos de las cortesanas,* II, 248; *Diálogo de los muertos,* I, 198; *El Gallo,* I, 198; *Ícaro,* I, 198; *Menipo o La necromancia,* I, 198, 294n; *Toxaris,* I, 198.
Lucifer, I, 106n.
Lucilio, I, 304; II, 27.
Lucio, II, 166.
Lucrecia, I, 141n, 161, 321, 345.
Lucrecio: conocido e imitado, I, 232n, 252, 298, 299, 300, 435; II, 41n, 65n, 168, 196, 213, 214, 239, 247n; ideas, I, 416; II, 213-14; *De rerum natura,* I, 435n; II, 41n, 196.
Ludendorff, II, 340.
Ludlow, castillo de, I, 221.
lugares comunes, II, 177.
Luis XIII, I, 432n.
Luis XIV, I, 383n, 405n, 421, 426, 430; II, 8, 26, 53, 55, 78, 79, 82, 90, 111, 318.
Luis XVI, II, 105, 153, 167.
Luis Napoleón (Napoleón III), II, 253.
Luis, misterio de San, I, 290n.
Luisiana, II, 169.
Lully, I, 137n; II, 11, 19.
luna, II, 105, 174, 224, 306.
Luna, Álvaro de, I, 243.
Lusitania, I, 229.
Luso, hijos de, I, 229.
Lutero, II, 120, 244; traduc. de la Biblia, I, 21n.
Luxemburgo, Mariscala de, I, 430.
lycée, I, 406n.
Lydgate, John, II, 332n; *Troye-Boke,* I, 94n.
Lyly, John, II, 73n.
Lyon, I, 212, 289, 290, 300, 364.
Lytton, Bulwer, II, 83, 254.

Mabillon, I, 91n; II, 143, 260.
Mabinogion, I, 50.
macabré, II, 115n.
Macaulay, Lord, II, 8, 9n, 105, 106, 256, 268; *Historia de Inglaterra,* II, 269; *Lais de la antigua Roma,* II, 256, 267, 268n, 278.
Macault, Antoine, I, 197.
Macbeth, I, 143, 287n, 330, 331, 333; II, 21; Lady, I, 330, 332n; II, 22.
Macpherson y su Ossian, II, 142n.
Macrobio, I, 109, 116, 294; *Saturnales,* I, 123n.
Madison, II, 163.
Madonna, II, 115.
Madrid, teatros, I, 205.
madrigales, I, 379.
Maeldubh, I, 65.
Maerlant, Jacob van, I, 93n.
Magdalen College, Oxford, II, 17, 89, 295.
Magdalena, iglesia de la, II, 160.
magia y magos, I, 14, 49n, 83, 235, 324, 325n, 326; II, 147.
magiar, I, 180.
Maggin, W., II, 278, 279n.
Mahoma, I, 83.
mahometismo, II, 100.
Mai, Angelo, II, 209n.
Maillol, II, 348.
Maintenon, Mme. de, II, 8, 53, 81.
Maison Carrée, II, 166.
Malacoda, I, 130n.
Maldon, I, 44, 52n.

Malherbe, I, 355, 432, 439.
Mallarmé, Stéphane, I, 58; II, 304n, 306, 307, 312, 325, 327; *Herodías,* II, 305, 308, 313; *Las de l'amer repos,* II, 306n; *Salut,* II, 325n; *La siesta de un fauno,* I, 283; II, 305, 312, 313; *La tumba de Edgard Poe,* II, 312n.
Malmesbury, I, 65.
mandarín, dialecto, I, 30n.
Mandeville, sir John, I, 98.
manifiestos, II, 161.
Manilio, I, 300; II, 298.
Mantovano, Francesco, I, 215.
Mantua, corte de, I, 214.
Mantuano, Baptista, I, 270, 271, 278, 343, 344; II, 84.
Manucio, Aldo, I, 145n, 364, 373.
Manucio, Paulo, I, 373.
manuscritos, I, 147n; II, 248; de Boecio, I, 76n; en una botella, I, 157; griegos y latinos, I, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 67, 94n, 96n, 137, 149, 165, 210n, 407, 408n; II, 28n, 262, 301.
Maquiavelo, N.: reputación, I, 210n, 442; II, 206; teoría política, I, 210n, 288, 289; II, 62; obras teatrales, I, 215; *El Príncipe,* I, 289.
Mar: Aral, II, 286; Blanco, I, 70; Egeo, II, 206, 231n, 246, 250; Muerto, II, 113n; Negro, II, 334; Rojo, I, 47n.
Maran-atha, II, 282.
Marat, II, 155, 159.
Marcabru, I, 106n.
Marcelo: cliente de Cicerón, I, 197; en *Hamlet,* I, 334n; heredero de Augusto, I, 131, 245.
Marcial, I, 17n; II, 31, 48; imitado y leído, I, 300, 302, 362, 427n; II, 138n, 140; traducido, I, 201.
Marciano Capela, I, 71n.
Marco Antonio, I, 243, 312, 324, 335-37, 386; II, 225.
Marco Aurelio, I, 17; II, 258.
Margites, II, 78.
María Antonieta, I, 282; II, 153.
María Teresa, reina, II, 67.
Marini, *Adonis,* I, 256n; II, 359.
Mario, II, 163n, 328n.
Mario el Epicúreo, II, 325.
mariposa como símbolo, II, 241.
Marlborough, Colegio de, II, 293.
Marlowe, Christopher, I, 205, 272n, 287, 409; conocimientos clásicos, I, 314, 342; *El apasionado pastor a su amor,* I, 272; *Tamburlaine,* I, 211n; traduc. de los *Amores* de Ovidio, I, 200; traduc. de Lucano, I, 186.
Marot, Clément, I, 116, 187, 199, 201, 270, 271, 368, 391.
Marquand, J. P., II, 320n.
Marston, John, II, 39.
Marte, I, 237n, 240n, 309; II, 332.
Martel, Carlos, I, 231.
Martin, Jean, I, 270.
Marulo, I, 370.
Marvell, Andrew, I, 393.
Marx, Karl, I, 172.
Mascagni, I, 282.
mascaradas, I, 22, 270, 281, 282.
máscaras: de la Comedia, I, 207; de la Tragedia, I, 207.
Mateo, san, I, 24, 131; II, 282n.
materialismo y materialistas, II, 133, 216, 218, 221, 227, 303, 321, 322.
Mauro, san, I, 91.
Maurras, Ch., *Devant l'Allemagne éternelle,* II, 275n.
máximas filosóficas, I, 329.
Máximo Lolio, I, 155, 158.
Mazzeppa, II, 199.
May, Thomas, I, 187.
Maynard, I, 439.
medallas romanas, II, 270.
Medea, I, 220, 325, 326, 332n; II, 128, 341.
medicina, I, 11, 288, 416, 442; II, 291, 301.
Médicis, I, 190; Catalina, I, 212;

Cosme, I, 35; Lorenzo, I, 35, 171, 285; II, 201.
medievalismo, II, 104.
Mediterráneo, I, 16, 18, 261, 397; II, 81, 117, 134, 184, 199, 334, 364.
Medwin, Thomas, II, 192 196.
Meigret, Louis, I, 189, 197.
melancolía, I, 400; II, 61, 203.
Melanchthon (Philip Schwarzerd), I, 135n.
Meleagro, II, 248.
Melo, Francisco Manuel de, II, 70n.
melodías, I, 348n; populares, I, 282, 348.
melodrama, I, 205n, 262.
Memio, II, 65.
Memnón, I, 43, 374.
memorias, II, 18.
Mena, Fernando de, I, 198.
Mena, Juan de, I, 176, 180; *Laberinto de Fortuna*, I, 243; *Omero*, I, 184n.
Menandro, I, 209, 303.
ménades, II, 223, 351.
Ménard, Louis, II, 114, 245, 248, 335n; *Euforión*, II, 246n; *Politeísmo helénico*, II, 246, 334; *Prométhée délivré*, II, 246n.
Mendoza, Pedro de, I, 184n.
Menelao, I, 240; II, 147.
Menipo, I, 71; II, 28.
mensaje, I, 404.
Meótide, I, 330.
merciano, dialecto, I, 80.
Mercier, Sébastien, II, 216n.
Mercurio, I, 240n, 309, 344n; II, 79, 332; y ver Hermes.
Meredith, George, I, 75n.
Meres, Francis, 320.
Mérida, I, 200.
Meriem ben Atala, II, 248.
Merimée, Prosper, II, 249.
Merlín, I, 244.
Mérope, II, 239.
Merrygreek, Matthew, I, 219.
Mesa, Cristóbal de, I, 186, 199.
Mesalina, II, 43n.
Mesías, II, 344.
Mesina, I, 307n.
Mesomedes, I, 398n.
metafísica, I, 68, 73, 113; II, 360.
metáforas, I, 254, 256n, 313, 320, 367n; II, 23, 108, 325.
Metastasio, II, 11, 14, 17, 19, 154n, 200.
Metodio, san, II, 101.
métrica, I, 65, 72.
metros clásicos, I, 389; líricos, I, 215, 265, 394.
Meun, Jean de, I, 76n, 108, 110-12, 114-16; II, 42.
Mevio, I, 277.
Mexía, Pero, I, 197.
Meyer, Eduard, II, 275.
Micenas, II, 261, 269n.
Micyllus, I, 189.
Michel, Guillaume, I, 199, 201.
Midas, II, 365.
Migne, *Patrología latina*, I, 55n, 65n, 69n, 71n, 115n.
Miguel, arcángel, I, 236-37, 243.
Miguel Ángel, II, 206.
Mil y una noches, I, 237n.
Milán, I, 17, 206; II, 208n.
Milton, John, I, 251; II, 60, 165, 327, 368; carácter, ideas, actitud hacia la literatura, vida, 54, 124n, 140, 174n, 221, 234, 239, 240, 254-56, 276, 279, 310, 342, 368, 376, 377, 379, 393, 394, 414, 437, 445; II, 16, 17, 39, 106, 177, 193, 233; conocimiento y uso de los clásicos, I, 136, 152, 234, 237-42, 244, 246, 249, 250, 252, 254, 255n, 256n, 316, 322n, 342, 360, 375, 379, 393, 438; II, 16, 191, 193, 194, 196, 231, 284; lengua y estilo, I, 13, 58, 246, 251-54, 255n, 256n, 257, 316, 360, 380, 393; influencia y reputación, I, 202, 252, 394; II, 106, 170, 171, 176, 179, 278; y Shakespeare, I, 179, 309n; *At a solemn music*, I, 379n,

380n; *L'Allegro,* I, 256n, 277; *Areopagitica,* II, 17, 70n; *Comus,* I, 221, 281, 381; *En la mañana de la Natividad de Cristo,* I, 375; escritos latinos, I, 13; *Il Penseroso,* I, 277; *Lícidas,* I, 278, 279, 378, 379n; II, 191, 194, 362n; *Naturam non pati senium,* I, 420n; *On time,* I, 379n; *Paraíso perdido,* I, 168, 233, 234, 237-38, 240-42, 244, 249, 251, 253n, 254-55, 256n, 275, 279n, 309n, 393n, 414, 437, 444; II, 14, 16, 44, 90, 106, 191, 196n, 221n, 333n; *Paraíso recobrado,* I, 119, 233, 238, 240, 249n, 251, 414n; II, 332, 333n; *Sansón agonista,* II, 14, 16, 191, 239n; sonetos, I, 394n; traduc. de Horacio, I, 199, 393.
mimos, II, 229.
Minerva, I, 402n; y ver Palas.
Minos, I, 130, 161; II, 315.
Minotauro, II, 352.
Minturno, I, 315n.
Minucio Félix, I, 22n.
Mirón, II, 208.
Mirra, I, 148; II, 202n.
misoginia, I, 115.
misiones y misioneros, I. 64, 67, 69.
misterios, I, 205, 221, 290n, 367; II, 335.
misticismo, II, 79, 229, 334n, 344, 347; arábigo, I, 100n; hindú, II, 329; neoplatónico, I, 100n.
mitografía, II, 304.
mitos y mitología, I, 84, 218, 262, 307n, 370, 376, 404, 424; II, 125, 132, 239, 318, 329, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 347, 348, 349, 351, 354, 365; celtas, I, 49; II, 329; cristianos, I, 395; greco-romanos o clásicos, I, 39, 60, 70, 81, 106, 115, 130, 131, 132, 159n, 166, 169, 229n, 232n, 235n, 238, 241, 257, 274, 277, 310, 311, 314, 320n, 321, 347, 363, 367, 370n, 374, 380, 415; II, 13, 14, 105, 108, 113, 137n, 183n, 187n, 188, 189, 202, 212, 224, 305, 311, 316, 319, 320, 324, 331, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 348, 352, 366; hebreos, I, 60; medievales, I, 95; poéticos, II, 246; solares, II, 335; y ver leyendas.
Mitridates, II, 32.
Mnemosyne, II, 265.
moda, II, 211.
Módena, I, 424.
modernidad, I, 412.
modernistas, I, 423, 427, 434, 435.
"modernos", II, 11.
Moerbeke, Guillermo de, I, 173n.
Mohacs, batalla de, I, 409.
Moisés, II, 157.
Molière, Jean-Baptiste (Poquelin), I, 439; II, 11, 19, 26, 40, 50, 353n; educación, I, 435; II, 12, 361; obras, I, 205, 217, 285, 368; *Misántropo,* I, 434, 435n; traduc. de Lucrecio, I, 435.
Molina, Tirso de, I, 220.
Molinet, Jean, I, 116.
Mommsen, Theodor, I, 51; II, 267n, 269, 271, 273, 301; *Corpus Inscriptionum Latinarum,* II, 270; *Derecho público romano,* II, 163n, 270, 271n, 272; *Historia romana,* II, 150n, 270, 272.
monarcas: autocráticos, II, 20; barrocos, II, 82; clementes, II, 9n; prusianos, II, 18.
monarquías, I, 403; II, 104, 165, 246, 272.
monasterios, I, 68, 91, 150n; II, 266.
Moncada, Francisco de, II, 70n.
Mondot, Jacques, I, 200.
Monet, Claude, II, 305, 307, 327.
monjes y órdenes monásticas, I, 22, 28, 76n, 146, 149, 170, 289, 293n; II, 216, 243, 245.
Monmouth, Godofredo de, *Historia*

de los reyes de Britania, I, 92, 95n, 96n.
monólogos, I, 110; II, 138, 307, 308, 311, 312, 313, 314.
monoteísmo, I, 75, 83n; II, 246.
monstruos, I, 50, 241, 288n; II, 92, 148, 346.
Montaigne, Michel de, I, 285, 438; II, 60, 120, 361; carácter, opiniones, sentimientos y vida, I, 213, 295-305; II, 45, 101; educación y conocimientos clásicos, I, 136, 202, 295-304, 332; II, 109, 156, 327n; influencia y reputación, I, 188, 302, 305; II, 40, 156, 200; y Shakespeare, I, 303, 327n; *Ensayos,* I, 188n, 289, 296n, 297, 298n, 299n, 301, 303, 304, 305, 419n; II, 200; *De los olores,* I, 301; *De la soledad,* I, 300n; *Sobre los caníbales,* I, 305.
Montaña, II, 167.
Montausier, Conde de, I, 405n.
Monte Casino, I, 149.
Montemayor, Jorge de, *Diana,* I, 266, 268-69, 277.
Montemôr o Velho, castillo de, I, 277.
Montespan, Mme. de, II, 8, 53.
Montesquieu, Secondat de, II, 93n, 94, 96-7, 157n, 200, 203, 361; *Cartas persas,* II, 82, 91; *Consideraciones sobre las causas de la grandeza de los romanos y su decadencia,* II, 91; *El espíritu de las leyes,* II, 91, 203n.
Monteverdi, I, 225; II, 11; *Orfeo,* I, 225.
Montfort-le-Brutus, II, 160.
Montherlant, Henry de, I, 101.
Monti, Vincenzo, II, 203.
Montmartre, II, 221.
Montparnasse, II, 221.
Montpellier, universidad de, I, 28, 228.
Moore, Edward, I, 128, 132.
Moore, Thomas, II, 106, 184n.
moral, I, 99, 117, 121, 140, 196, 391, 422; II, 12, 79, 87, 110, 123, 178, 199, 203, 229, 245, 252; burguesa, II, 84, 86.
moralidades medievales, I, 212, 367.
Moretum, II, 208n.
Morfeo, I, 236n.
moriscos, I, 386n.
Morlaix, Bernardo de, II, 30.
mormonismo, I, 421.
Mornay, Philippe de, I, 190.
Moro, Tomás, *Utopía,* I, 294.
Morris, William, II, 289.
Mosco, I, 232n; II, 208.
Moscú, I, 26n.
Moussorgsky, Modest, I, 208.
Moyle, J. B., II, 98.
Mozart, II, 154n; *Las bodas de Fígaro,* II, 121n; *La clemenza di Tito,* II, 9n; *Die Entführung aus dem Serail,* II, 9n; *Don Juan,* I, 225; II, 121n.
muerte, I, 88n, 142, 143, 284n, 422; II, 115, 133, 207, 210, 211, 213n, 240, 312, 317, 325, 343, 357.
muertos, mundo de los, I, 235; II, 82, 317, 318.
Mulciber (Vulcano), I, 218n, 238n; II, 333n.
Müller, Max, II, 335.
Munich, I, 206; II, 121; tratado de, I, 69.
Muratori, I, 82n, 213n.
Muret, Marc-Antoine, I, 296, 336n, 373, 391n.
Murner, Thomas, I, 185.
Murray, Gilbert, II, 289, 290.
Musas, I, 111, 155, 170n, 207, 248, 249, 260, 264n, 371, 374, 375, 383n, 395, 401, 414, 432; II, 170, 173, 206, 207, 221, 227, 360.
Museo, *Hero y Leandro,* I, 270.
Museo Británico, II, 87, 184.
Museo Viejo, Berlín, II, 123n.
música, I, 11, 39, 71n, 143, 223, 224, 253, 256, 259, 260, 277, 348, 349, 351, 353, 354, 359, 379,

380, 389, 401, 422, 433, 440; II, 8n, 10, 11, 18, 57n, 63, 118, 121, 141, 153, 154, 199, 215, 229, 230, 241, 305, 329, 330, 414.
musicología, I, 380.
Mussato, Albertino, *Eccerinis,* I, 213.
Mussolini, I, 421; II, 342.
musulmanes, I, 83n.
Myers, Ernest, II, 283.

nacionalismo, I, 214, 367, 432, 433; II, 209, 215.
Namur, captura de, I, 383.
Napoleón I, I, 87, 196n; II, 64, 104, 153, 159, 160, 161, 162, 169, 201, 204, 209, 335, 360.
Napoleón III, II, 174; y ver Luis Napoleón.
Nápoles, I, 200, 265, 277; II, 208n.
narcisismo, II, 336.
Narciso, I, 107, 115, 220; II, 314, 315, 336, 337, 339, 340.
Nashe, Thomas, I, 313.
Natalis Comes, *Mythologiae,* I, 232n.
naturaleza, I, 241, 422, 434, 442; II, 114, 131, 134, 154, 176, 178n, 179, 180, 181, 182n, 196, 198, 211, 213, 218.
naturalidad en poesía, II, 115.
naturalismo, I, 434.
Nausícaa, I, 428; II, 129, 287, 309, 320n.
Navarra, I, 297.
Navarre, Collège de, II, 167.
Navidad, I, 375-76; II, 335.
Naxo, II, 353, 354.
náyades, I, 280.
Nazaret, II, 243.
Nebrija, Antonio de, I, 34n, 176; II, 361.
necromancia, I, 243.
Nemesiano, I, 265.
Némesis, I, 237n, 398n, 444; II, 353.
Nemrod, I, 131.
neologismos, I, 162, 176, 316n; II, 51, 69.
neoplatonismo y neoplatónicos, I, 74; II, 182n, 334n.
Neoptólemo, I, 88n.
neotéricos, poetas, I, 275.
Neptuno, I, 324, 330; II, 125, 333.
Nereidas, I, 242, 336, 337.
Nereo, I, 387.
Nerón, I, 209, 220, 428; II, 28, 169, 239, 255, 256, 354, 368.
Néstor, I, 204, 429.
Neuchâtel, II, 156.
Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, II, 265.
Nevio, *Guerra púnica,* I, 46n.
Newman, F. W., II, 276-9, 281, 290.
Newton, Thomas, I, 191, 192.
Nicandro, *Theriaca,* I, 370n.
Niccoli, Niccolò, I, 145n.
Nicolás V, papa, I, 35.
Nicoll, Allardyce, I, 206.
Nichols, Thomas, I, 188.
Niebuhr, Barthold Georg, II, 65n, 208, 235, 256, 267, 268, 269, 273; educación e ideas, II, 145n, 260, 275; *Römische Geschichte,* II, 268n; traduc. de Demóstenes, II, 64.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, II, 150, 211, 250, 251, 252, 346, 347; educación, ideas, sentimientos, I, 151, 284n; II, 118, 149; *Anticristo,* II, 114, 252n; *Así hablaba Zaratustra,* II, 344; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik,* II, 250n, 252n; *Jenseits von Gut und Böse,* II, 252n; *Zur Genealogie der Moral,* II, 250n, 252n.
Nijinski, I, 283.
Nilo, II, 250.
Nîmes, II, 166.
ninfas, I, 39, 115, 142, 222, 244, 258, 262, 263, 264, 266, 273, 276, 283, 336, 337; II, 105, 189, 190, 194, 224, 226, 245, 312, 359.

Níobe, I, 131.
Nisard, Désiré, II, 224.
Njála, I, 45.
Nō, teatro del, I, 207.
Nobel, premio, II, 343, 345.
νόμος Πυθικός, I, 225n.
nobleza, II, 110.
normando-francés, dialecto, I, 178, 179.
normandos, I, 81; II, 150.
normas: artísticas, II, 18; sociales, II, 21.
North, Arthur, I, 338.
North, Thomas, traduc. de Plutarco, I, 188, 202, 315n, 332, 334, 336.
Northumbria y sus dialectos, I, 52, 65, 80.
Norton, I, 217.
Noruega, I, 68n; II, 200; literatura, I, 41.
Notker Labeo, I, 41.
novela, I, 260, 404; II, 33, 78, 80, 97, 89n, 103; de amor, II, 56, 81; anti-heroica, II, 319; de aventuras, I, 258, 261; II, 26; barroca, I, 113; II, 78, 86; clave, I, 269; cómica, II, 88n; española, I, 267; greco-romana o clásica, II, 36, 85, 89; griega, I, 95, 98, 106n, 198, 247, 261, 262, 264, 265, 268, 269, 307n; II, 78, 80, 84, 88, 89, 170n; heroico-burlesca, II, 10, 319; histórica, I, 443; II, 83, 253; latina, I, 98, 265; medieval, I, 97; moderna, I, 100, 147, 215, 267, 304, 443; II, 83-4, 86, 88, 89, 170n, 219, 287; norteamericana, II, 215; pastoril, I, 263, 265, 266, 269; picaresca, I, 268; II, 28; policíaca, I, 404; realista, II, 269n; renacentista, I, 262; de viajes, II, 33, 81.
novus ordo seclorum, II, 164.
Nuestra Señora de París, catedral, II, 113.
Nueva Inglaterra, II, 340.
Nueva Orleáns, I, 30; II, 250.
Nueva York, ciudad, I, 206; II, 121n; estado, II, 165.
Numa Pompilio, II, 79, 157.
números: mágicos, II, 337; místicos, I, 234n.
numismática, II, 270n.
Núñez de Reinoso, Alonso, I, 267.
Nuttall, Richard, I, 197.
Nythart, Hans, I, 195.

Obey, André, II, 349n.
obscenidad, I, 427n; II, 30, 102.
Obstal, Gérad van, II, 128.
Occidente, I, 415; II, 99.
octavas reales, I, 185, 186, 199, 208n, 215, 229n, 363.
Octavia, I, 209.
ocultismo, II, 329.
Ochakof, II, 64.
oda, I, 364n, 368; II, 47, 134, 182n, 365; definición moderna, I, 377-78; significado del nombre, I, 348, 350, 363, 369, 374, 379; anacreóntica, I, 351, 361, 369, 372, 390; eolia, II, 205n; griega, II, 36; horaciana, I, 357-60, 363, 377, 381, 386, 387, 391n, 392, 393, 395, 400, 401; II, 12, 205n; pindárica, I, 352-56, 358, 360, 363, 368n, 369, 371, 372n, 373, 374, 377-81, 383-87, 388, 390, 395, 396, 398, 400, 401, 446n; II, 12, 182n; romana, II, 36n; tipos subordinados, I, 379-84, 387, 400, 401.
odelette, I, 372n.
odellets, I, 374.
Odiseo, I, 87n; aventuras, regreso, conflicto con los pretendientes, I, 43, 221, 244, 273, 429; II, 81, 309, 310, 316, 317, 318, 322, 350, 351; carácter, I, 124, 218n, 244, 429; II, 316; y Ayante, I, 265; y Penélope, II, 318; y Telémaco, II, 79, 83, 310, 311; y ver Ulises.
Oeser, Adam Friedrich, II, 136.

Og, II, 45, 51.
ogros, I, 50, 244.
Ohio, II, 164-65.
Ohthere, I, 70.
Oisin, I, 49; y ver Ossian.
oligarquías, I, 287; II, 199.
Olímpico de Vicenza, teatro, I, 206.
Olímpicos, II, 112.
Olimpo, I, 268; II, 318, 344, 345, 346.
O'Neill, Eugene, II, 340.
ópera, I, 211, 223, 227, 377; cadencias de, II, 10; y drama griego, I, 205, 211, 214, 222, 223, 224, 225, 273; edificios, I, 206; salas de, II, 118; y tragedia, I, 205, 214, 373; alemana, I, 24; II, 132, 153, 235, 260; barroca, I, 224, 225, 282, 373, 380, 381; II, 11, 14, 19; inglesa, I, 380; II, 44; italiana, I, 100, 205, 211, 214; II, 20, 132, 235; moderna, II, 154; pastoril, I, 214, 222, 223, 282; religiosa, I, 282; renacentista, I, 227; revolucionaria, I, 282; rusa, II, 235; en el siglo XIX, I, 100, 282, 235; en el siglo XX, II, 323n.
Ópera de Londres, I, 206; de Nueva York, I, 206.
Opiano, I, 300.
oposición "clásico"-"romántico", II, 131.
opresión, política, I, 407; religiosa, II, 218.
optimismo, I, 416; II, 33.
oráculos, I, 330, 370.
oradores: callejeros griegos, II, 29; clásicos, II, 78; italianos, II, 73n; modernos, II, 71.
oratoria, I, 359; II, 10; greco-romana, I, 37, 182, 196-97, 418, 440-1; II, 72; moderna, basada en la greco-romana, I, 37-8, 182, 196-97, 440; II, 59, 64, 152, 161; no basada en la greco-romana, I, 418; en latín, I, 29, 196.
oratorio, I, 381.
Oratorio, Orden del, II, 155.
Orco, I, 50n, 235.
Oresme, Nicole, I, 173, 175, 190.
Orestes, II, 348, 356, 357.
Orfeo, I, 129n, 214, 220, 222, 280; II, 105, 168, 169, 240, 317, 351.
orfismo, I, 129.
órgano, II, 18.
orientalismo, II, 214, 247.
Oriente, I, 97, 103, 134, 409; II, 107, 220, 248n, 335, 364.
Orígenes, I, 414n.
originalidad, I, 250, 401, 412.
Orlando, I, 231.
Orleáns, Carlos de, I, 76n.
Oro, Edad de, I, 269; II, 196.
Orontes, I, 242.
Orosio, *Historia contra los paganos,* I, 70, 79n, 96n.
Ortelio de Amberes, I, 341n.
ortodoxia, II, 62.
ortografía, I, 179.
Osiris, II, 335.
Osler, sir William, II, 290, 291, 295, 296.
Ossián, II, 97, 104, 131, 214.
ostrogodos, I, 19n, 71; II, 92.
Otelo, I, 98, 201; II, 106, 356.
ottava rima, I, 229n.
Otterburn, batalla de, I, 44.
Ovidio, II, 316, 354; carácter y vida, I, 112, 237, 274, 327; influencia, I, 95, 97, 99, 101-6, 108n, 112, 113, 115, 116, 128n, 132, 148, 159, 160, 162, 166, 187, 199, 215, 216, 219, 220, 224, 232n, 236, 237, 244, 249, 265, 270, 273, 296, 300, 314, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 338, 342, 380, 392n, 435; II, 37n, 41n, 42n, 48, 138, 155, 165n, 168, 177n, 202n, 215, 318, 327n; y mitos, II, 137n; traducido, I, 172, 187, 192, 200, 320, 322, 323, 325, 326; y

Virgilio, I, 136; *Amores,* I, 102, 155, 200, 321, 392n; II, 41n, 42n; *Arte de amar,* I, 101, 102, 103, 107, 111, 112, 161, 324; II, 138n, 316n; *Fastos,* I, 107n, 160, 161n, 321; *Heroidas,* I, 106n, 107, 132, 160, 161n, 200, 270, 322n, 324n; II, 213n, 354n; *Medea,* I, 101; *Metamorfosis,* I, 97, 101, 104n, 106n, 107, 115n, 116n, 132, 148n, 155, 160, 166, 187, 222n, 224, 232n, 244, 273, 274n, 275n, 276n, 296, 312n, 314n, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327; II, 192, 202n, 316n, 318, 322n, 327n; *Remedios de amor,* I, 112, 161; *Tristes,* I, 136n, 200; II, 215n.
Ovidio moralizado, I, 116, 199n; II, 335.
Oxford book of English verse, I, 394.
Oxford Classical Texts, II, 263, 301.
Oxford English Dictionary, II, 263.
Oxford, universidad de, I, 28, 35, 94n, 136, 408n, 443; II, 17, 86, 89n, 113, 191, 192, 291, 295, 297, 328.
oximoron, I, 263, 376.
Ozell, John, II, 45.

Pablo, san, I, 25, 131; II, 242, 255; epístolas, I, 50; II, 282n, 365.
Padua, I, 153, 213, 307n.
Paganini, Niccolo, II, 211.
paganos y paganismo, I, 50, 54, 88n, 118, 122, 150, 151, 238, 267, 286, 413, 414n, 319n; II, 102, 244, 245, 246, 250, 252, 254, 257, 258, 366; moderno, I, 140, 144, 150, 151; II, 112, 171, 206n, 241.
paideia, II, 159, 178, 179.
Países Bajos: poesía, I, 82; y ver Holanda.
palabras: abstractas, I, 179; bajas, I, 429-31; II, 49, 52, 172; condenables, II, 22-3; juegos de, II, 71n; nobles y plebeyas, II, 173.
palacios barrocos, II, 10, 11, 77.
Palamedes, I, 87n, 91.
Palas, I, 237n; II, 332; y ver Atena.
Paleario, Aonio, I, 409n.
Palencia, Alonso de, I, 188.
paleografía, I, 91.
Palestina, I, 16, 23, 64, 169; II, 169, 242.
palimpsesto, II, 209n.
Palladio, I, 206; su tratado, II, 118.
Pamela, II, 84, 85, 86.
Pan, I, 222, 223, 242, 259n, 260, 268, 270, 281, 283; II, 333.
Pándaro, I, 94, 163, 164n, 238, 309, 312.
Pandemonium, I, 238, 242; II, 333n.
Pandora, I, 220; II, 344.
Panecio, II, 126n.
panem et circenses; II, 31.
panegíricos, I, 370, 383.
Pantagruel, I, 98, 174, 290, 291, 292n.
Panteón: francés, II, 160; romano, II, 166.
pantisocracia, II, 150.
Panurgo, I, 292, 293n, 294.
Paolo y Francesca, I, 131.
papiamento, I, 29.
papiros, I, 14n, 90; II, 98n, 261, 262, 326.
parábola de los tres muertos y los tres vivos, I, 284n.
paradigmas: clásicos, II, 308; literarios, II, 262.
paradojas, II, 29, 58, 158n, 180.
paráfrasis, I, 184, 185, 187.
paraíso, I, 121, 125, 128n; artificial, II, 220, 241.
paralelismos: históricos, II, 64; gramaticales, II, 73n.
Parcas, I, 148; II, 313.
pareados, I, 60, 103, 107, 108, 185, 217, 228, 233n, 349, 371, 377; II, 23, 107.
parens patriae, II, 163n.

Parini, Giuseppe, II, 205; *El día,* II, 46, 47, 205n.
Paris, I, 160, 429; II, 255.
París, I, 96n, 107, 136, 145, 205, 206, 228; II, 20n, 50, 153, 160, 166; Ópera de, I, 206; universidad de, I, 28, 365; II, 221.
Parker, H. T., II, 155, 163.
Parlamento Inglés, I, 152, 187; II, 294; Cámaras, II, 65, 66; Cámara de los Comunes, II, 64, 66.
parnasianos, II, 221, 222, 225, 226, 227, 233, 247, 304n, 334.
Parnaso, I, 401; II, 218, 220, 222n, 224, 230, 231, 234, 235; monte, II, 221.
Parnasse Contemporain, Le, II, 220-21.
parodias, I, 218n, 381, 383n, 423, 424, 434n, 440, 446; II, 28, 29, 32, 33, 34, 45n, 85n, 86, 87.
parques, II, 18, 122.
Pars, William, *Antigüedades de Jonia,* II, 123.
Partenón, II, 111, 184, 189; y ver Elgin.
Pascal, Blaise, I, 411, 419n, 440; II, 60, 62.
Pascua, I, 64.
Pasífae, II, 342.
pasión, II, 12.
Pasión, Cofradía de la, I, 205; Representación de la, I, 263.
pasquín, II, 31.
pastorelas, I, 264.
pastores y pastoras, I, 39, 142, 222, 258, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 279, 280, 283, 284n, 387; II, 194, 312n, 362n; clérigos, I, 278.
pastoriles, libros, I, 281.
pastourelles, I, 222n.
patanismo, II, 252, 253.
pater patriae, II, 163.
Pater, Walter, II, 230, 253, 339; *Appreciations,* II, 253n; *Estudios sobre la historia del Renacimiento,* II, 229; *Mario el epicúreo,* II, 257, 325n.
Paterno, Lodovico, II, 36.
pathos, II, 237.
patois, I, 22; y ver dialectos.
Patricio, san, I, 49, 63.
patriotismo, I, 432; II, 158, 201, 204, 208n.
Patroclo, I, 42; II, 53.
Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft,* II, 263, 301, 331n.
Pausanias, I, 259n, 294.
Paynell, Thomas, I, 189.
Peacock, II, 215n.
pecados, I, 130, 422; II, 230, 243.
pedagogía, sistemas medievales, I, 71n.
pedagogos jesuítas, I, 415.
pedantería, I, 174n, 183, 253, 255, 285, 298n, 316, 392, 441, 444, 447; II, 26, 38, 40, 278.
Pedro, San, I, 278; II, 255, 256.
Pedro el Grande, II, 18.
Pedro, Infante Don, I, 192.
Peele, George, I, 193.
Pegaso, I, 235n; II, 48.
Pelagio, I, 64.
Peletier du Mans, Jacques, *Obras poéticas originales,* I, 389-90; traduc. de Horacio, I, 200, 389; traduc. de la *Odisea,* I, 184.
Peloponeso, I, 259.
Pembroke College, Oxford, II, 17.
Penélope, I, 322n; II, 309, 318, 350, 351.
pensamiento, I, 407, 414, 418, 421; II, 60n, 62, 69, 104, 148, 186, 245, 331, 341, 363, 368; cristiano, II, 16, 366; greco-romano, II, 13, 119, 214, 224, 332; hebreo, II, 16; moderno, II, 215, 220; satírico, II, 30.
Pennsylvania, II, 164.
pentámetros, II, 140n.
Pentecostés, II, 72.
peregrinaciones, I, 28.

Pérès, J. B., II, 335.
Pérez, Gonzalo, I, 184.
Pérez de Guzmán, Fernán, I, 189, 192.
Pérez de Oliva, Fernán, I, 177n, 193, 194, 213.
Pérez Galdós, Benito, II, 89.
Peri, *Dafne*, I, 224, 225n.
Pericles, siglo de, I, 415.
Périers, Bonaventure des, I, 190.
perífrasis, I, 275, 370, 428, 431n; II, 170, 172.
periodismo en el Renacimiento, I, 141.
período, cortado, II, 60; suelto, II, 60.
peripéteia, II, 249.
Periplo, Gran, II, 85.
Perizonius, II, 268n.
Perrault, Claude, I, 426n.
Perrault, Charles, I, 422, 425, 426, 434, 435, 438, 440, 441, 442; II, 11, 17; cuentos de hadas, I, 434; *La época de Luis el Grande,* I, 439; *Los muros de Troya,* I, 426n; *Paralelo entre antiguos y modernos,* I, 425, 426n, 439.
Perrault, Pierre, I, 436n.
Perséfone, II, 335.
Perseo, I, 244.
Persépolis, II, 284n.
Persia y los persas, II, 125, 161, 198, 210, 244, 367.
Persio: editado, II, 36n estilo y obra, I, 139, 232n; II, 27, 47, 51; influencia, I, 232n, 300, 343, 344, 406n; II, 37n, 38, 42, 47; traducido, I, 200.
personificaciones, I, 110, 399n; II, 132.
Péruse, Jean de la, I, 196n.
pesimismo, II, 48, 211, 346.
Peste Negra, I, 146, 151.
Pesto, templo de, II, 116n.
Peterborough, Benedicto de, *Crónica,* I, 307.
Petrarca: carácter, ideas y vida, I, 134, 135, 136, 138, 140-41, 142, 143, 144, 149, 150, 152, 187, 189; II, 146: conocimiento de los clásicos y amor por el griego, I, 33, 34, 136-44, 147, 148, 157, 163n, 165; estilo, I, 141n, 385; influencia y reputación, I, 143, 145, 241; II, 210, 212, 213; y amigos, I, 264; y Boccaccio, I, 139, 145, 148, 150, 153; y Laura, I, 142, 143, 145, 151; *África,* I, 138, 140, 141, 143, 228, 234; *Cancionero,* I, 143; cartas, I, 135n, 136, 138, 139n, 140n, 142; *Églogas,* I, 142, 278; *Rerum memorandarum libri,* I, 135n, 142n; *Secreto,* I, 140, 142; *Triunfos,* I, 139, 143; II, 213.
Petronio, I, 23, 146; II, 226n, 256; influencia y reputación, I, 103, 229n, 407; II, 41n; *Satírica,* I, 23n, 229n, 300, 419n; II, 28, 41n, 256n, 324n.
Pfandl, Ludwig, I, 277.
Pforta, II, 250.
Phaer, Thomas, I, 186, 344n.
Phelps, William Lyon, II, 292, 295; *Autobiography with Letters,* II, 293n.
Philips, Edward, I, 379n.
Philologus, II, 265.
Philomena, I, 105; II, 322n.
piamontés, dialecto, II, 199.
Piave, Francesco Maria, *Forza del Destino,* II, 34.
Picasso, Pablo, I, 404; II, 229; *Alegría de vivir,* I, 283.
Piccolomini, Eneas Silvio, I, 234n.
Piers Plowman, I, 74, 109, 167.
Pigmalión, I, 107, 115, 327.
Pilato, Leoncio, I, 34, 148.
Pilato, Poncio, II, 243.
Pindar, Peter, I, 401n.
Píndaro: carácter de sus obras y vida, I, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 360, 365n, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 382, 391, 396n,

397, 400, 402; II, 131; conocido y admirado, I, 352, 355, 356, 363, 364, 365n, 376, 381, 383, 387, 396, 398, 425; II, 17, 115, 131, 132, 134, 182n; imitado y adaptado, I, 228n, 350, 358, 360, 364, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 382, 383, 384, 385, 390, 395, 396, 400, 401, 402; II, 146; traducido, I, 387, 425, 426.
Pindemonte, Ippolito, II, 206.
pintura, I, 39, 223, 359, 440; II, 11, 305; barroca, II, 8; de caracteres, II, 29, 59; parnasiana, II, 224.
Pío IX, II, 244.
Píramo y Tisbe, I, 104, 148; II, 365; poema francés sobre, I, 103.
piratas, I, 269.
Pirckheimer, Willibald, I, 197.
Pirra, I, 322n.
Pirro, I, 294; II, 158n.
Pisan, Christine de, I, 117.
Pisístrato, II, 144.
Pisón, hermanos, I, 209n.
Pitágoras, I, 320, 323.
Pitón, I, 224, 225, 236; II, 246.
pitonisa, II, 315.
Pitt, el joven, II, 64, 66, 75n, 161, 361.
placeres, I, 422.
Planche, Étienne de la, I, 189.
Planudes, Máximo, I, 76n.
Platón, II, 29, 59, 119, 123, 306; carácter, estilo e ideas, I, 74, 75, 90, 109, 292, 319, 334, 419, 423; II, 157, 182, 193, 196n, 199, 304; influencia y conocimiento posterior, I, 71, 72, 73, 100n, 130n, 139, 140, 152, 162, 221, 292, 293, 298, 299, 300, 319, 415; II, 67n, 79, 122, 131, 156n, 158, 178, 180, 181, 182, 183n, 192, 193, 198, 367, 368; manuscritos, I, 14n; traducido, II, 156n, 192, 193; y la Academia, I, 406n, 436; diálogos, I, 71, 73, 75, 190, 293n, 298, 300; II, 156n, 198, 365; *Apología de Sócrates,* I, 190, 232n; *Axioco* (?) I, 190; *Banquete,* I, 146, 190, 232 n; II, 135n, 193; *Critón,* I, 190; *Fedón,* I, 73, 74, 190, 221n, 232 n; *Fedro,* I, 232n; *Gorgias,* I, 73, 74, 232n; II, 251n; *Hiparco,* I, 190; *Ión,* I, 190; II, 193; *Leyes* I, 300; *Lisis,* I, 190; *Menéxeno,* II, 193; *República,* I, 24n, 73, 87 n, 121n, 162n, 190, 232n, 292, 319n, 423n; II, 182n, 199n, 151n, 376n; *Timeo,* I, 190, 232n.
platonismo, I, 129; II, 193n.
Plauto, I, 170, 204, 209, 210, 215, 224, 300, 341; conocimiento de su obra, I, 114, 194, 195; II, 129, 130n; influencia, I, 138, 139, 202, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 302, 320, 339, 340, 341, 342; traducido y adaptado, I, 194, 212, 213, 339, 340n, 341; *Anfitrión,* I, 194, 213, 218, 339, 340n, 341n; *El aparecido,* I, 215; *La caja de juguetes,* I, 215; *El cartaginesito,* I, 215; *Los cautivos,* I, 215; II, 130n; *Las dos Báquides,* I, 194; *Estico,* I, 194; *La marmita (Aulularia),* I, 194; *Menecmos,* I, 194, 212, 338, 340n, 341n; *Mostellaria,* I, 340n, *El soldado fanfarrón,* I, 194, 212, 218, 340n.
Pléiade, I, 197, 212, 271, 365, 366, 372, 373, 389.
Pléyade alejandrina, I, 366n.
Plieningen, Dietrich von, I, 189, 192.
Plinio el Joven, I, 25n, 64n, 256n, 300; II, 166.
Plinio el Viejo, *Historia natural,* I, 66n, 172, 201, 232n, 293, 300, 345, 419n; II, 126n, 196.
Plotino, II, 207, 211.
Plutarco, I, 202; II, 157; influencia y reputación, I, 232n, 293, 298, 299, 300, 302, 311, 315n, 320, 332, 333, 335, 336, 338; II, 37n,

104, 120, 155, 156, 157, 158, 159, 167, 176, 200, 202n, 204n; traducido, I, 188, 191, 332, 334, 336; II, 156; *Tratados morales,* I, 191; II, 156; *Vidas paralelas,* I, 188, 294; II, 155, 156, 158, 200.
Plutón, I, 235.
Plymouth, Hermanos de, II, 362n.
poder: absoluto, II, 246; afán de, I, 422; político, II, 178.
Poe, Edgar Allan, II, 211, 312; *The gold bug,* I, 157n; *A Helena,* II, 222, 223n; *Manuscrito encontrado en una botella,* I, 90; *The Raven,* I, 361n.
poemas: asociados con música, I, 381; burlescos, II, 78; caballerescos, I, 83, 152; didácticos, I, 199, 233n, 404; elegíacos, I, 41, 434; épicos, I, 157, 164, 228, 235n, 265, 373; II, 144; eróticos, I, 391; gnómicos, I, 41; hendecasílabos, I, 362n; heroico-burlescos, I, 424; II, 88n, 208; heroicos, I, 44n, 84; II, 268n; líricos, I, 348, 349, 350, 351, 353, 360, 362, 364, 396, 401; II, 114, 132, 139, 306; míticos, I, 41; monostróficos, I, 352; novelescos, I, 85, 91, 95, 232; nupciales, I, 374; pastoriles, I, 266, 268, 270, 271, 272; 277, 278, 343, 373; II, 177, 312; sáficos, I, 401n; satíricos, II, 38; sinfónicos, I, 353, 396; troyanos medievales, I, 311, 312.
poesía, I, 52, 62, 250, 251, 351, 380, 404, 413, 430, 440; II, 11, 54, 56, 66, 103, 105, 110, 114, 118, 154, 168, 172, 175, 177, 186, 206n, 221, 349, 365; amorosa, I, 115; II, 31; anglosajona, I, 41, 49n; árabe, I, 100n; arcádica, II, 177; barroca, II, 14, 172; cristiana, II, 171; erudita, II, 20; europea, I, 349; francesa, I, 271n, 366, 369, 431; II, 172; greco-romana o clásica, I, 31, 49n, 121, 148, 166, 169, 243, 249, 252, 271, 277, 305, 347, 365, 372, 448; II, 36, 67, 108, 114, 131, 132, 134, 173, 186, 188, 190, 204, 214, 217, 222, 224, 232n, 294, 300, 350; hebrea, I, 414; heroica, I, 48n, 243, 290, 427; inglesa, I, 52, 54, 55; II, 196n, 215; laureada, I, 384; moderna, I, 283, 389; II, 17, 219; y música, I, 379; ordinaria, II, 226; oriental, II, 136; pagana, I, 414n; pastoril o bucólica, I, 38, 222, 258, 260, 264, 269, 271, 277, 278, 280, 281; II, 36; popular, II, 107, 114, 136, 144, 268; primitiva, I, 51, 55; II, 131; renacentista, I, 278, 316; II, 64; romántica, I, 166; satírica, II, 42; vulgar, I, 41.
poetas: alejandrinos, I, 276; barrocos, I, 383; II, 48, 54, 74; bucólicos o pastoriles, I, 264, 271n, 281, 386; II, 131, 194; elegíacos, I, 390; greco-romanos, I, 437; II, 115, 131, 213; isabelinos, I, 58; líricos, I, 350, 363; II, 115; provenzales, I, 264, 362; renacentistas, I, 272, 316, 363; satíricos "clásicos", II, 47.
Poggio Bracciolini, I, 32, 165n, 210n.
Pohlenz, II, 126n.
polémica, I, 435, 440, 448.
Polibio, I, 260n.
policía del Estado, I, 407.
Policiano (Angelo Ambrogini), I, 214, 215, 271; II, 17; *Orfeo,* I, 208n, 214, 215n, 222, 280.
Polichinela, I, 224.
Polifemo, I, 273; II, 11, 309, 310, 320n.
Polinices, I, 95, 106n.
politeísmo, II, 246.
política, I, 175, 413, 417, 433; II, 64, 92, 98, 148, 179, 275.
Polixena, I, 87n, 88n, 89, 90.
Polo, Marco, I, 82.

Polonia: historia y cultura, I, 18, 405, 409; II, 204, 255, 364; lenguas, I, 13, 18, 180; literatura, I, 37, 214.
Pólux, II, 332.
Pompeya, II, 262.
Pompeyo, I, 96n, 123n, 346n; II, 77, 272, 365.
Pomponio Leto, I, 408n.
Ponte, Lorenzo da, II, 121n.
Ponto Euxino, I, 88n, 330.
Pope, Alexander, I, 253, 378, 447; II, 11, 45, 47, 51, 53, 54, 55, 74, 104, 183, 184; *Dunciada,* I, 440, 444, 447; II, 45, 48n, 294; ensayos, II, 46; epístolas, II, 46, 51n, 54n, 71n, 74n, 85n; *Imitaciones de Horacio,* I, 378n; II, 46; *Oda a la Soledad,* I, 394; *Ode on St. Cecilia's Day,* I, 381n; *El rizo robado,* I, 424; II, 45; sátiras, II, 44; traduc. de Homero, I, 447; II, 188, 276, 277.
Popea, II, 52.
Porfirio, II, 182n, 207, 211, 334n.
Porson, Richard, II, 260.
Port-Royal, II, 15.
Portugal y los portugueses, I, 229, 230n, 383; II, 200; lengua, I, 20; II, 103n; literatura, I, 213.
Potomac, II, 164.
Poulenc, François, II, 323n.
Pound, Ezra, II, 306, 325, 328, 329n; *Cantos,* I, 405; II, 305, 307, 318; *Homage to Sextus Propertius,* II, 328n; *How to read,* II, 328n; *Lustra,* II, 326n; *Papiro,* II, 326; *Personae de Ezra Pound,* II, 305, 325n; *Polite Essays,* II, 328n.
Poussin, Nicolas, I, 284n; II, 11, 128n, 153n.
Praga, universidad, I, 28.
predicadores: barrocos, II, 34; fundamentalistas, I, 415.
Premierfait, Laurent, I, 191.
Preneste, I, 156, 157n.
prerrafaelitas, II, 229.
Prerrenacimiento, I, 176.
préstamos lingüísticos, I, 179, 316.
prestigio social, II, 12.
pretextas, obras teatrales, I, 221.
Príamo, I, 85, 87n, 89, 240, 322n.
Priapea, II, 42n, 138n.
Príncipe, Teatro del, I, 205n.
Prior, Matthew, I, 383n.
privilegios, II, 218.
Proclo, II, 182, 334n.
Procne, I, 104, 105; II, 322.
profecías y profetas, I, 122, 126, 243, 244, 276, 414; II, 252.
progreso, I, 407, 417, 418, 438, 449; II, 208n, 210, 244, 245, 246n, 294, 369.
proletariado, II, 274.
Prometeo, II, 105, 158n, 187, 319, 334, 340, 342, 343, 344, 345, 352, 355.
Propercio, I, 115, 300; II, 137n, 213n, 328n, 329n; influencia, I, 216; II, 41n, 42n, 48, 138, 168, 213; traducido, II, 131.
propiedad: privada, II, 158; territorial, I, 403.
propíleos atenienses, II, 123n.
propósito: didáctico, II, 31; satírico, II, 31.
prosa, I, 404; II, 56, 60, 66, 67, 69, 71, 78, 81, 88, 95, 103, 170, 365; artística, II, 76; barroca, II, 56, 64, 68, 71, 76, 77; francesa, II, 69; greco-latina, I, 181; II, 56, 59, 67, 73, 78, 212n; inglesa, I, 39n, 62, 63, 65, 70, 102, 179; II, 73n; italiana, I, 146, 212; II, 73n; ligera, II, 63; moderna, II, 56, 77, 78; pedestre, II, 24; satírica, moderna, II, 35.
Prosérpina, I, 242.
prosodia, I, 389n; II, 186, 299.
Próspero, I, 317, 324, 325n; II, 24.
prostitución, II, 248.
Proteo, I, 240; II, 183n, 218.
Protesilao, I, 87n.

protestantismo, I, 64, 287n, 297; II, 101, 334n.
Proust, Marcel, I, 113; II, 61, 352.
Provenza: lengua, I, 20, 76n; II, 328; literatura y cultura, I, 82, 100n, 127, 151, 152.
proverbios, I, 311; II, 37.
Prudencio, I, 66n, 110, 133; II, 84.
Prusia, II, 156.
pseudomorfosis, II, 14.
psicoanálisis, I, 76.
psicología, I, 305, 318, 415, 418; II, 45, 108, 260, 294.
Psique, II, 110n, 337.
Ptolomeo Filadelfo, I, 169n.
público, I, 356; II, 17, 154, 348, 349n; aristocrático, II, 20; barroco, II, 20, 25; contemporáneo, II, 18; renacentista, I, 217; II, 17.
Publícola, II, 165.
Puccini, II, 235.
pueblo, culto del, II, 215.
puertas romanas, II, 166.
Puertocarrero, Pedro, I, 387n.
Pulci, Bernardo, I, 199.
Pulci, Luigi, *Morgante,* I, 290.
Purcell, Henry, I, 285; II, 11; *Oda para la fiesta de Sta. Cecilia,* I, 380; *Rey Arturo,* II, 19.
purgatorio, I, 75, 121, 126, 128n, 130, 131, 143, 414.
purismo estético, I, 431n.
Puvis de Chavannes, Pierre-Cécile, II, 224, 327.

quadrivium, I, 71n.
Quarles, Francis, I, 279n.
Quasimodo, II, 174n.
Quellenforschung, II, 301.
Querella de Antiguos y Modernos, I, 151, 410, 411-49; II, 78, 112, 129, 241-242, 246n, 366; Primer argumento: I, 413-15, 443; II, 171, 257; Segundo argumento: I, 415-22, 438, 440, 442; Tercer argumento: I, 422-23, 438, 442; Cuarto argumento: I, 423-29, 437, 438, 440, 447; II, 50; Fase primera: I, 436-41; Fase segunda: I, 441-47; Fase tercera: I, 447-48; resultados: I, 448-49.
querubines, I, 319, 376, 380.
Quevedo, Francisco de, I, 78, 192; *Defensa de Epicuro,* I, 298n; *La hora de todos y la fortuna con seso,* I, 178n; *Los riesgos del matrimonio,* II, 43; *Sonetos morales,* II, 43; traducción de Aquiles Tacio: I, 267; traducción de Séneca: I, 202, 298n, 368; *Vida de Marco Bruto;* II, 77n.
Quetzalcóatl, II, 334.
Quickly, Mistress, I, 310.
Quijote, Don, II, 272.
Quimera, I, 43.
química, II, 108, 294.
Quinault, Philippe, II, 21.
Quincey, Thomas, de, I, 444n; II, 210, 220; *Suspiria de profundis,* II, 210n.
Quintiliano, I, 300.
Quinto Curcio, I, 97.
Quinto de Esmirna, II, 165n.
Quinto Fabio Máximo, I, 246.
Quío, I, 55.
Quirino, II, 332.

Rabelais, François, I, 286; II, 33; carácter y vida, I, 287, 289, 290-93, 295, 304, 305, 310; II, 37, 39, 53, 264; conocimiento y uso de los clásicos, I, 98, 171, 288, 289, 291-95, 299; II, 29, 120; estilo y lengua, I, 210, 285, 291, 294, 310, 315; *Gargantúa y Pantagruel,* I, 174, 288, 289, 293n, 294n, 295, 315n; traduc. de Heródoto, I, 187.
rabia pindárica, I, 394.
Racan, Honoré, I, 439.
Racine, Jean, II, 19, 25, 48n; educación y actitud hacia los clásicos, I, 316, 427n, 435; II, 11, 15, 16;

influencia y reputación, I, 436, 439, 440; II, 21, 130, 174, 202; síntesis clásico-moderno-cristiana, I, 368, 437, 438; II, 137; otros caracteres de su obra, I, 113, 431n; II, 21, 22, 112, 168; obras, I, 168, 205; II, 90, 171, 200, 202, 233; *Andrómaca,* II, 15n; *Atalía,* I, 437; *Bayaceto,* I, 431n; comentario sobre Píndaro, II, 17; *Esther,* I, 437; *Fedra,* I, 438; II, 14, 15; *Ifigenia,* I, 438; II, 15, 20, 23n, 24n; *Observaciones sobre la "Odisea" de Homero,* I, 426n; II, 17.

raciocinio, en literatura, I, 113.

radio, I, 227, 404, 416.

Rafael, arcángel, I, 237.

Rafael Sanzio, I, 33.

Raimundo de Toledo, obispo, I, 19n.

Rainolds, John, II, 73n.

raisonnement, II, 357.

Raleigh, sir Walter, I, 231n, 234n.

rama dorada, II, 317.

Ramus, Petrus, I, 305n.

Ramuz, Charles-Ferdinand, I, 263.

Rancé, Abate, I, 415.

Rank, Otto, II, 336.

Ranke, Leopold, II, 268, 269n, 273, 275n; *Crítica de los historiadores modernos,* II, 269; *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514,* II, 268n.

rapsodias, I, 401.

rapsodos, II, 145.

Rastell, John, I, 198.

Rastell, William, I, 189.

Ravel, Maurice, I, 305.

Razón, personificada, I, 110; II, 113.

reacción, I, 407; luterana, I, 409; puritana, I, 409.

realismo, I, 112; II, 224, 319, 348.

recopilaciones, I, 342, 385n.

Reforma, I, 151, 406; II, 120.

reforma moral y política, II, 157.

refranes, II, 363.

regionalismo, I, 171.

"reglas", II, 21, 22, 106, 107, 108, 110, 216, 226, 234n,

Régnier, Mathurin, I, 439; II, 39, 40, 42, 43, 50, 52, 53, 138n.

Reik, Theodor, II, 336n.

relatos: griegos, II, 316; históricos romanos, I, 96n; novelescos, I, 359; en prosa, II, 78.

religión, I, 12, 78, 140, 287n, 391, 408, 411, 413, 421, 422; II, 12, 64, 100, 112, 113, 171, 196n, 216n, 230, 245, 274, 333.

Rembrandt, II, 11.

reminiscencias, I, 131, 249, 250, 251, 265, 270, 271, 313, 380, 399n; II, 64, 78, 138, 176.

Remiremont, concilio de, I, 103n.

Remo, I, 27, 247.

Renacimiento: carolingio, I, 163n; cultura y educación, I, 23n, 28, 32, 33, 39, 40, 66n, 134, 135n, 136, 138n, 141, 142, 149, 158, 169, 171, 172, 180, 181, 182, 183, 190, 193, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 210, 228, 230, 234, 252, 257, 272, 278, 286, 288, 290, 292, 295, 364, 365, 405, 407, 448; II, 17, 25, 31, 54, 68, 95, 131, 263, 291, 300, 318n, 361; influencia y factores, I, 142, 143, 144, 171, 202, 210, 228, 230, 290, 292, 305, 403, 407; II, 7n, 121, 122, 151, 214, 234, 359, 365; literatura, I, 38, 81, 105, 233, 265, 270, 271, 365, 379, 387, 389; II, 14, 19, 31, 35, 42, 45, 54, 64, 88, 320; prefiguración, comienzos y final, I, 133, 150, 165, 173, 178, 362, 406; religión, I, 140, 144, 151, 154, 287; II, 112; significado general y carácter, I, 15, 96n, 134, 171, 186n, 220, 233, 234, 235, 236, 266, 268, 276, 285, 290, 291, 310, 328, 329, 346, 348, 368, 408, 413, 415, 416, 419n; II,

7n, 18, 23, 39, 42, 54, 59, 68, 108, 109, 112, 119, 120, 121, 122, 214; vida social y política, I, 92, 144, 263, 286, 287, 289, 291, 312, 345, 433; II, 18, 36.
Renan, Ernest, II, 301; *Études d'histoire religieuse,* II, 334n; *Oración sobre la Acrópolis,* II, 242; *Orígenes del cristianismo,* II, 242; *Les religions de l'antiquité,* II, 334n.
Renania, I, 136.
Renaudot, Théophraste, I, 419n.
repetición, II, 69, 71.
reportajes, I, 404.
represión, II, 244.
república, II, 162, 246, 366; Primera Francesa, II, 111, 152, 159, 162, 163; Segunda Francesa, II, 235.
republicanismo, II, 111, 204.
Resende, Duarte de, I, 192.
Residenz, Teatro de la (Munich), I, 206.
Restauración, época de la (Francia), II, 169.
retórica, I, 153, 156, 226, 260; II, 23, 62, 76, 95, 161, 263.
retratos, II, 18.
retruécanos, I, 276, 327n.
Reuchlin, Johann, I, 183.
Revett, Nicholas, II, 123.
Revolución, era de la, I, 151, 283, 385, 395, 396, 398, 401, 433; II, 13, 103-218, 222, 268, 277, 344, 359; francesa, I, 332, 403, 431; II, 80n, 104, 121, 140, 151, 152, 153, 154n, 155, 161, 162, 167, 172, 178, 202n, 274; industrial, I, 403; norteamericana, I, 403; II, 163, 164, 165; rusa, II, 152.
Reyes, Alfonso, *Homero en Cuernavaca,* II, 287n.
Reyes, Libro de los, I, 43, 83n, 173.
Reyes Católicos, I, 177n, 409.
Reynard el Zorro, I, 289; II, 31.
Rheinisches Museum, II, 265.
Ribbeck, Otto, II, 145n.
Ricardo I de Inglaterra, I, 307.
Ricardo III de Inglaterra, I, 210.
Riccius, Stephan, I, 199.
Richard l'Évêque, I, 419n.
Richardson, Samuel, II, 84, 86, 87; *Clarissa Harlowe,* II, 84; *Pamela,* II, 78, 83, 84, 85, 86; *Sir Charles Grandison,* II, 85.
Richelieu, I, 437; II, 69n.
Rienzo, Cola di, I, 144, 145n.
Rigault, Hippolyte, I, 441.
Rilke, Rainer Maria, I, 404; II, 329.
rima, I, 349, 373, 374, 390, 396, 402; II, 23.
Rimbaud, Arthur, II, 220.
Rigmann Philesius, Martin, I, 189.
Ringwood, I, 326n.
Rinuccini, Ottavio, *Dafne,* I, 224, 225, 282.
Río de Janeiro, I, 25; II, 250.
Rippe, Guillaume, I, 195.
ritmos, I, 349, 370, 373, 374, 375, 378, 379; II, 73n, 94, 139, 140, 170, 226, 328n.
Roberto de Nápoles, rey, I, 144, 145.
Robespierre, Maximilien, II, 155, 161, 162, 167.
Robin Hood (o Wood), I, 268n, 281.
Robinson, Crabb, II, 228n.
Robortello, Francesco, I, 200, 226.
rococó, I, 448; II, 45, 109, 159, 334.
Rochester, I, 168; II, 55.
Rodas, II, 126.
Rodgers, Richard, *Oklahoma!,* I, 282.
Rodríguez de la Cámara, Juan, *El bursario,* I, 200.
Rohan, duque de, II, 55.
Rojas, Fernando de, *La Celestina,* I, 215, 216, 219, 267, 276.
Roland, Mme, II, 155, 159, 161.
Roldán, Roland o Hruodland, I, 52, 83, 230, 231, 245.
Roma, I, 11, 436, 438, 449; II, 69, 83,

92, 109, 111, 119, 136, 138, 151, 153, 159, 163, 175, 176, 186, 187, 197, 209, 220, 233, 234, 235, 245, 253, 254, 255, 317; ciudad, I, 30, 33, 34n, 80, 88, 90, 92, 107, 118, 144, 146, 156, 177n, 210, 228, 242n, 244, 270, 275, 283, 307n, 311, 357, 408, 409, 416, 421, 438; II, 90, 98n, 112, 124, 208n, 342; colinas de, I, 283; cultura y arte, I, 14, 40, 134, 139n, 144, 160, 170, 171, 183, 203, 240, 307, 346, 421; II, 11, 13, 25, 57, 58, 67, 125, 158n, 273; deidades, I, 376; historia, I, 52n, 139n, 189, 245, 347, 424; II, 50, 90, 91, 92, 101, 126, 158, 161, 178, 225n, 256, 267, 269, 272; lenguas y dialectos, I, 16n, 79n; y ver latín y nombres de dialectos; leyes, administración y sociedad, I, 64n, 125; II, 65, 95, 162, 274; tradición diplomática, I, 26n; Imperio, I, 260, 306; II, 58, 98, 111, 254, 258, 270, 271, 272, 273, 274, 350, 364, 365, 368; decadencia, caída y disgregación, I, 31, 41, 51, 52, 63n, 66, 70, 134, 163, 205, 229n, 327; II, 18, 29, 80, 90, 98n, 99, 101, 102, 103n, 171, 224, 254, 365; división, I, 17, 18, 22, 24, 26; fronteras y provincias, I, 14n, 50, 79n, 82; II, 96, 102; de Occidente, I, 170; II, 95, 99, 102, 254, 364, 368; de Oriente, I, 33; II, 93, 95, 96, 98, 99, 101, 254, 364, 368; Sacro, I, 80, 124, 125; II, 37; tardío, I, 259n, 263, 294, 449; II, 11, 12; y *Eneida,* I, 124; e Iglesia, I, 26, 64; República, I, 92n, 218, 306, 312; II, 104, 111, 152, 155, 156, 161, 166, 167, 205n, 270, 271, 272, 273.

romaico, griego coloquial moderno, II, 103n.

roman, I, 84n, 102, 103, 154, 187; II, 103.

Roman d'Énéas, I, 95.

Roman de la Rose, I, 84n, 108-117, 148n, 152, 160, 162, 235; II, 30, 42.

Roman de Thèbes, I, 95, 96n, 147n, 163.

Roman de Troie, I, 97, 116.

romances, I, 290n, 348; españoles (género poético), II, 103n, 114, 131; lenguas, I, 37.

romanche, dialecto, I, 20, 30.

Romano, Ezzelino da, I, 213.

romanticismo, II, 103, 104, 222n, 224.

romeros, I, 310.

Rómulo, I, 17, 27, 247; II, 79, 91, 163n, 332.

Rómulo Augústulo, I, 17.

Ronsard, Pierre de: carácter, vida y amigos, I, 257, 270, 365, 368, 369, 370, 371, 372n, 273, 388, 389, 390, 391n; II, 39; conocimiento y uso de los clásicos, I, 136, 141, 229n, 270, 301, 316, 360, 364, 365, 369, 371, 372, 390, 391n; influencia y reputación, I, 217n, 271, 370n, 372, 373, 374, 375, 388, 392n; II, 359; églogas, I, 270; *Folastries,* I, 390n, 391n; *Franciada,* I, 93, 142n, 228, 229n, 234, 372, 378n; *Himnos,* I, 366n; *Odas,* I, 228n, 229n, 275, 364n, 366, 367n, 369, 370n, 372n, 377, 390, 391; traduc. de Aristófanes, I, 194; traduc. de Teócrito, I, 270.

Roosevelt, II, 77.

rosa, I, 108, 109, 110; mística, II, 337.

Rosalinda, I, 308, 313, 374.

Ross, gramática de, II, 291.

Ross, sir Richard, II, 188.

Rostand, Edmond, I, 100.

Rostovtzeff, II, 99.

Rotari, I, 20n.

Rotrou, I, 439.

Rousseau, Jean-Jacques: ideas y lec-

turas, I, 270, 302; II, 97, 154-58; influencia y amigos, I, 270; II, 155, 200; *El adivino de la aldea,* I, 282; *Contrato social,* II, 157, 158n; *Dafnis y Cloe,* I, 282; *Discurso sobre las ciencias y las artes,* II, 156n, 157; *Discurso sobre la desigualdad,* II, 156; traduc. de Séneca, II, 156n; traduc. de Tito Livio, II, 162n.
Rowe, II, 85n.
Royal Society (Inglaterra), I, 405n, 433; R. S. P. C. A. I., I, 402n.
Ruán, catedral de, II, 307.
Rubens, I, 242, 285, 423; II, 11.
Rucellai, Giovanni, I, 199.
Ruin, The, I, 15n, 48n.
ruinas romanas, I, 15; II, 118, 197, 198.
ruiseñor, I, 105; II, 105, 322, 325, 329, 330.
Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, I, 103, 152, 216.
Ruiz de Alarcón, Juan, I, 220.
Ruiz Montiano, Gaspar, I, 192.
Rumania y su lengua, I, 20, 101; II, 103n.
runas, I, 14, 15, 56, 57, 307; II, 143.
Rusia: arte, II, 123n; cristianismo, I, 18; cultura, I, 37; II, 123n, 364; historia, I, 88; II, 64, 112n, 152, 209; influencia greco-romana, I, 18; lenguas, I, 17, 18, 37, 171; II, 65; literatura, I, 41; pueblo y región, I, 28; II, 200, 343.
Ruthwell, cruz de, I, 57.

Saavedra Fajardo, II, 66.
Sabiduría, Libro de la, II, 332n.
Sacadas, I, 225n.
Sackville, I, 217.
Sacré-Cœur, París, II, 221.
sacre rappresentazioni, I, 222n.
sacrificios humanos, I, 259.
Sachs, Hanns, II, 336n.
Sachs, Hans, II, 120.
Safo, I, 350, 357; II, 187, 211, 248, 249, 327.
sagas, I, 41, 45, 49, 51, 268n.
Sahara, I, 14n.
sainetes, I, 207.
Saint Andrews University, I, 28.
Saint Clair, II, 164.
Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis, señor de, I, 441.
Saint-Gelais, Octovien de, I, 185, 200.
Saint-Germain-des-Prés, I, 91n.
Saint James, biblioteca de, I, 443.
Saint James Square, II, 123.
Saint-Just, II, 155, 161, 163.
Saint Paul, colegio, I, 333n, 340n.
Saint-Pierre, Bernardin de, *Pablo y Virginia,* I, 269, 270.
Saint-Simon, II, 7, 8, 9, 53.
Saint Stephen's Green, II, 315.
Sainte-Beuve, I, 295; II, 92; *Causeries du lundi,* II, 92n; *À M. Villemain (Pensées d'août),* II, 220n.
Sainte-Maure, Benoît de, *Le Roman de Troie,* I, 48n, 85, 86, 88-90, 91-95, 147, 157.
sajón, dialecto, I, 21n, 80.
sajones, I, 64; II, 150.
Salamanca, universidad de, I, 28, 194.
Salel, Hugues, I, 184.
Salerno, universidad de, I, 28.
Saliat, Pierre, I, 188, 299.
Salisbury, Juan de, I, 85, 419n.
Sálmacis, I, 321n.
salmos, I, 348, 391; II, 34n.
Salomón, I, 98, 387; II, 239; *Cantar de los cantares,* I, 378.
Salustio, I, 300; II, 67n, 155, 202n; traducido, I, 189; *Conjuración de Catilina,* I, 189; II, 155; *Guerra de Yugurta,* I, 189.
Salluste, Guillaume de, Sieur du Bartas, *La Sepmaine* o *La création du monde,* I, 233n.

Salutati, Coluccio de', I, 36, 137.
salvajes, II, 80n, 97, 155.
Samxon, Jean, I, 184.
San Bartolomé, matanza de, I, 408.
San Giuliano, valle de, I, 265.
San Pablo, catedral de Londres, II, 90.
San Pedro, basílica de, I, 242n.
San Petersburgo, II, 18.
Sánchez, Francisco, el Escéptico, I, 305n.
Sánchez de Viana, Pedro, I, 187.
Sandford, James, I, 198.
Sannazaro, Jacopo, II, 327; *Arcadia,* I, 265, 266, 268, 269, 270, 275, 277; II, 81.
sánscrito, II, 275.
Sansón, II, 16, 316, 337.
Santa Cruz (Florencia), II, 206.
Santiago de Compostela, I, 28.
santos y santidad, I, 50, 437; II, 160.
Santillana, Marqués de, I, 176, 180, 184, 186, 191, 264, 388n.
Santo Domingo de Silos, monasterio de, I, 76n.
Santo Sepulcro, I, 251.
santuarios griegos, I, 351.
Saplana, Pedro, I, 76n.
sarcófagos romanos, II, 125.
sardo, dialecto, I, 20.
Sarpi, fra Paolo, I, 442.
sarracenos, I, 83; II, 92.
Sarrazin, I, 439.
Sartre, Jean-Paul, II, 357; *Las moscas,* II, 348, 356; *La náusea,* I, 101.
Satanás, I, 54, 124, 143, 238, 239, 241, 246, 249, 250, 253; II, 115, 244, 332.
Satie, Erik, *Gymnopédies,* II, 348.
sátira, I, 114, 441; II, 9, 10, 11, 12, 27, 40, 43, 48, 54, 219, 365, 368; barroca, II, 43, 44, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 82; clásica, II, 30, 33, 34, 35, 36, 44, 51, 54; española, II, 35, 42; francesa, I, 38; heroico-burlesca, II, 44n, 45; inglesa, I, 38, 279n, 447; italiana, I, 38; II, 39, 45, 46n; medieval, I, 85; II, 30, 31; menipea, I, 71; II, 28, 39; moderna, II, 28, 29, 32, 35, 36, 39; pastoril, I, 278, 279n; poética, II, 38; en prosa, II, 32, 82; renacentista, II, 35, 36, 42; romana, I, 113, 115, 293; II, 22, 27, 28, 29, 31, 35, 37, 38, 42, 44, 49, 50, 51, 54; en verso, II, 27, 28, 32, 35, 36.
sátiros, I, 159n, 222, 223, 236, 258, 280; II, 27, 312n, 333.
Saúl, I, 131; II, 201.
Savile, sir Henry, I, 189.
Savonarola, I, 415; II, 244.
Saxo Grammaticus, I, 15n, 307.
Scala, Teatro de la, I, 206.
Scarlatti, Alessandro y Domenico, II, 11.
Scarron, Paul, I, 424.
Scott, Walter, II, 83, 103, 183, 288.
Scriabin, I, 137n.
Scudéry, Madeleine de, II, 26; *Clelia,* II, 56n, 80.
Schaidenreisser, Simon, I, 184, 192.
Schelling, II, 334n.
Schiller, Johann Christoph Friedrich, conocimiento y uso de los clásicos: I, 284n, 369; II, 34, 108, 119, 132, 133, 140; amigos, II, 134, 140; *A la Alegría,* I, 369; II, 132; *El anillo de Polícrates,* II, 114, 132; *El campamento de Wallenstein,* II, 34; *Los dioses de Grecia,* I, 369; II, 132, 133, 182n, 209n; *Ditirambo,* I, 369; epigramas, II, 140; *Las grullas de Íbico,* II, 132; *La novia de Mesina,* II, 132; odas, II, 132; poesías líricas, II, 134; *Xenia,* II, 140.
Schinkel, Karl Friedrich, II, 123n.
Schliemann, Heinrich, I, 137; II, 261, 268n, 269n.
Schöfferlin, Bernhard, I, 189.
schola, I, 406n.

Schönberg, Arnold, I, 404.
Schopenhauer, II, 211, 346.
Schoto, Andrés, I, 198.
Schrevelius, léxico de, II, 291.
Schubert, I, 100.
Schwarzenberg, Johann, Freiherr zu, I, 191.
Sebastián, san, II, 255.
Sébillet, Thomas, I, 193.
Seeck, Otto, II, 99.
Segni, Bernardo, I, 197, 226.
Selden, I, 442.
Selve, George de, I, 188.
semántica, I, 177.
Semele, II, 333.
senado, II, 163, 272.
Séneca, II, 58, 59, 119, 239; estilo, lengua y recursos dramáticos, I, 208n, 209, 211, 213, 217, 329; II, 22, 24, 60n, 62, 129-30; leído e imitado, I, 75, 138, 164, 202, 208n, 211, 212, 214, 217, 221, 298, 300, 302, 303, 313, 320, 327, 328, 329, 330, 331, 332n, 334n, 336n, 338; II, 16, 17, 37n, 60n, 62, 129-30, 156n, 179, 180, 202; traducido, I, 192, 193, 195, 212, 313; II, 156n; *Agamemnón,* I, 195; *Apolocyntosis(?),* II, 28, 156n, escritos filosóficos, I, 164, 192, 303, 327, 328; *Fedra,* I, 327n, 330n, 332n; *Hércules furioso,* I, 195, 330n, 331n, 332n; *Medea,* I, 195, 332n; *Octavia(?),* I, 195; II, 202n; *Tiestes,* I, 195; tragedias, I, 72, 138, 159n, 170, 193, 195, 212, 221, 313; *Las troyanas,* I, 195.
sentencias greco-romanas, I, 297n.
Sepúlveda, Juan Ginés de, I, 190.
serafines, I, 237, 376, 380.
sermones, II, 33, 59, 115.
serpientes, I, 132n; II, 195-96.
serranas y serranillas, I, 264.
serventesio, I, 127.
servidumbre, abolición de la, I, 404.
Servio, *Comentario a las Bucólicas,* I, 222n.
Servio Sulpicio, II, 184n.
Seurat, Georges, II, 327.
Severn, II, 189.
Sevilla, I, 213.
Sexto Empírico, I, 300.
Seyssel, Claude de, I, 188.
Sforza, Catalina, I, 247.
Shadwell, Thomas, I, 384.
Shaftesbury, conde de, II, 122-23.
Shakespeare, John, I, 287n.
Shakespeare, William, II, 85n, 120, 187; carácter y vida, I, 206, 287, 317, 333n, 346; II, 22; educación y uso de los clásicos, I, 94, 104, 141, 171, 187, 188, 194, 201, 202, 207, 210, 211, 215, 218, 220, 221, 222, 237n, 247n, 266, 268n, 270, 303n, 306, 308, 309, 310, 311, 313-23, 327-30, 332-47; II, 15, 175, 188, 189; época y ambiente, I, 307, 308, 310, 346; II, 233; estilo, lengua y carácter de su obra, I, 37, 205, 206, 209, 250n, 253, 280, 287, 306, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325n, 327, 328, 329, 332n, 334n, 342, 346; II, 22, 137n, 188, 190, 191; reputación, influencia, y categoría poética, I, 179, 204, 309n, 316, 317, 318, 320, 322, 381, 409; II, 84, 115, 130, 131, 174, 278; dramas griegos y romanos, I, 311, 312; dramas históricos, I, 329; poemas, I, 306, 374; II, 349n; tragedias, I, 46n, 168, 287, 329, 368; II, 190, 363; *A buen fin no hay mal principio,* I, 307; *Las alegres comadres de Windsor,* I, 308, 315n, 326n, 342n; *Antonio y Cleopatra,* I, 202, 250n, 306n, 324n, 332, 337n, 428; II, 188; *Cimbelino,* I, 306n, 307n, 309, 327; *Comedia de las equivocaciones,* I, 194, 307n, 312n, 339, 340, 341, 342, 344;

Como gustéis, I, 218, 222, 268n, 281, 307, 308n, 314n, 326n, 327, 374; *Coriolano,* I, 202, 312, 332; *Cuento de invierno,* I, 307n, 309n, 326n, 327; *La fierecilla domada,* I, 215, 307n, 321, 322n, 324n, 340n, 343n; *Los dos caballeros de Verona,* I, 266, 307n; *Enrique IV,* I, 329, 342n; *Enrique V,* I, 207, 310n; II, 349; *Enrique VI,* I, 311n, 322n, 330, 344; *Hamlet,* I, 15, 204, 211, 286, 287, 307, 309, 328n, 329n, 343, 344, 345n, 429; II, 22n, 355; *Julio César,* I, 202, 306n, 312, 332, 333, 334, 335, 345n; *Macbeth,* I, 143, 211, 288, 326, 328n, 330, 331n, 332n, 429, 431n; II, 22n, 355; *Medida por medida,* I, 307; *El mercader de Venecia,* I, 307n, 310n, 319n; II, 320n; *Mucho ruido para nada,* I, 307n, 342n; *La noche de Epifania,* I, 266, 307; II, 15n; *Otelo,* I, 98n, 287, 307n, 316n, 430; *The passionate pilgrim,* I, 321n; *Pericles,* I, 307n; *El rapto de Lucrecia,* I, 306n, 320, 321, 342, 344; *Rey Juan,* I, 330; *Rey Lear,* I, 211, 288, 311n, 328n, 431n; II, 355; *Ricardo III,* I, 316n, 329, 330, 334; II, 24; *Romeo y Julieta,* I, 100, 104, 307n, 314n, 324n; *Sonetos,* I, 100, 286, 306, 308, 320, 323, 392n; *Sueño de una noche de San Juan,* I, 104, 247n, 307n, 322, 326, 327; *La tempestad,* I, 307, 308, 309, 324, 325n, 344n; II, 24; *Timón de Atenas,* I, 307n, 311, 313, 328n, 329n, 332; *Tito Andrónico,* I, 105, 211, 306n, 322n, 327, 330, 334, 343n, 392n; *Trabajos de amor perdidos,* I, 270, 307, 315, 327, 343, 374; *Troilo y Crésida,* I, 94, 218, 307n, 309n, 311, 312n; *Venus y Adonis,* I, 307n, 320, 324; II, 188.

Shelley, II, 103, 116, 150, 164, 167, 176n, 191, 193, 198, 199, 202, 209, 241, 247n, 248, 315n, 344n; ateísmo y paganismo, I, 151; II, 196, 209, 244; educación y uso de los clásicos, I, 251, 359, 395, 397; II, 104, 109, 187, 190-97, 199; reputación e influencia, I, 381; II, 175, 246n; *Adonais,* I, 279; II, 194, 195n, 196; cartas, II, 193n, 195n; *Los Cenci,* II, 193; *Defensa de la poesía,* II, 193, 195; *Discurso sobre las costumbres de los antiguos con relación al tema del amor,* II, 193; *Epipsychidion,* II, 193, 198n; *Hélade,* II, 112, 164n, 175n, 192, 197; *La necesidad del ateísmo,* II, 113; *Oda a la libertad,* II, 113n; *Oda a Nápoles,* I, 395; *Oda al Viento del Oeste,* I, 397; *Oedipus Tyrannus,* II, 195; *Prometeo desencadenado,* II, 104, 167, 191, 193, 196, 197; *La rebelión del Islam,* II, 196; *La reina Mab,* II, 192, 196; traduc. de Esquilo, II, 187n, 192; traduc. de los himnos homéricos, II, 192; traduc. de Platón, II, 193; *The wandering Jew,* II, 192n.

Sherborne, I, 80.

Sheremetof, II, 65.

Sheridan, Richard, II, 161.

Sherry, Richard, I, 197.

Sibelius, I, 43.

Sibila de Cumas, I, 122; II, 66, 317.

Sicilia, I, 43, 259, 260, 283, 307n, 444; II, 65, 240, 287.

Sidney, Sir Philip: conocimiento de los clásicos y reputación, I, 198, 268, 279, 286, 442; II, 85; *Apología de la poesía,* I, 92; *Arcadia de la Condesa de Pem-*

broke, I, 268, 269; *Arcadia modernizada,* II, 85.
Sidón, I, 261.
Sidonio Apolinar, I, 300, 350; II, 265, 266.
Sieder, Johann, I, 201.
Sienkiewicz, Henryk, II, 256n; *Quo vadis?,* II, 170, 255.
Sigeberto, *De scriptoribus ecclesiasticis,* I, 71n.
Siglo: de las luces, II, 91; de Oro, II, 42.
sílabas, acentuadas e inacentuadas, I, 389; II, 139; largas y breves, I, 388, 389; II, 139.
Silio Itálico, II, 109; *Ilias latina,* I, 91n, 184n; *Punica,* I, 142n.
silogismo, II, 7n.
Silone, Ignazio, I, 263.
silva, estrofa, I, 275.
Símaco, I, 19n, 70.
simbolismo y simbolistas, I, 58, 109, 110, 112, 276n; II, 119, 166, 304, 305, 311, 318, 319, 325, 326, 327, 329, 336n.
símbolos, I, 58, 131, 313, 314, 404; II, 154, 159, 304, 317, 321, 324, 325, 331, 336-38; en Anouilh, II, 352; en Dante, II, 148; en Goethe, II, 150; en Sartre, II, 356; en Shakespeare, II, 355.
simetría, II, 60, 67, 71, 72, 106, 121, 307.
símiles, I, 274, 279, 313; II, 64, 106, 162; símiles homéricos, I, 425; II, 87, 170, 278, 284.
Simois, I, 322n.
simonía, I, 408n.
Simónides, II, 208.
Sinaí, II, 221.
sinfonías, I, 257, 275, 396, 381.
sinónimos, II, 70.
sintaxis, I, 156, 252, 276, 402, 431; II, 186, 296, 299.
síntesis clásica y nacional, I, 368.
Siracusa, I, 258; II, 240.
sirenas, I, 380; II, 325.
Siria, II, 29, 248.
Siringa, I, 276; II, 333, 337.
Sisebuto, I, 20n.
Sísifo, I, 236; II, 342.
Sitio de Rodas, El, I, 380.
Skelton, John, II, 37.
Smetana, *La novia vendida,* I, 282.
sobrenatural, lo, I, 211, 235, 237, 311, 424; II, 87, 357.
socialismo, I, 403; II, 228n.
sociedad, I, 420, 422; II, 18, 19, 24, 30, 36, 54, 158, 218, 266.
Sócrates, I, 71, 74, 76, 204, 302, 406n, 438, 444; II, 131, 135, 161, 181, 198, 238, 250, 252.
Sodoma, I, 294.
sofística, segunda, I, 86.
Sófocles, II, 16, 231n; leído y adaptado, I, 208, 209, 213, 216; II, 122, 193, 212, 283, 342n, 368; traducido, I, 192, 193, 212; *Antígona,* I, 193, 212, 216; II, 134, 193, 342n, 355; *Edipo en Colono,* II, 213n, 296; *Edipo Rey,* II, 134, 323; *Electra,* I, 193, 213; *Filoctetes,* II, 80n; *Traquinias,* II, 80n.
Sofonisba, I, 216n.
Solís y Rivadeneyra, Pedro, II, 63; 77n.
Solón, II, 160.
soneto, I, 348, 349, 353, 360, 362, 363, 388, 390n, 393, 394.
sonoridad en la prosa, II, 67.
Soracte, monte, II, 185.
Sorbona, I, 289.
Southern, John, I, 374, 375.
Southey, II, 28n, 203.
soviets, II, 99.
Spagnuoli, ver Mantuano.
Spence, Joseph, *Polymetis,* II, 189.
Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente,* I, 26, 270, 420, 421; II, 14, 98, 215n, 272, 275.
Spenser, Edmund, I, 310, 368, 389n; II, 196n; educación y conocimiento de los clásicos, I, 179,

231n, 232n, 235, 236, 240n, 241, 242, 244, 246n, 247, 277, 342, 343; II, 189; *El año del pastor,* I, 271, 278; *Astrofel,* I, 279; *Dafnaida,* I, 279; *Epitalamio,* I, 374; *La reina de las hadas,* I, 100, 231, 232n, 234, 235, 236, 237n, 240n, 241, 242, 243, 244; II, 345.
Spingarn, Joel, I, 226.
Spinoza, I, 13.
Spitteler, Carl, II, 346, 347; *Primavera olímpica,* II, 344, 345, 346n; *Prometeo y Epimeteo,* II, 343, 344, 345; *Prometeo Mártir,* II, 345.
Sporus, II, 45.
Spreng, Johann, I, 185-87.
Stanyhurst, Richard, I, 186.
Steele, II, 85n.
Steinbeck, John, I, 263.
Stendhal, *De l'amour,* I, 113.
stichomythia, I, 329.
Strachey, Lytton, II, 14.
Stratford - on - Avon, I, 204, 308, 315n, 333n.
Strauss, David, II, 257.
Strauss, Richard, II, 235, 346; *El caballero de la rosa,* I, 110n, 273; *Electra,* II, 340; *Salomé,* II, 243; *Sinfonía doméstica,* II, 141.
Stravinsky, Igor, *Edipo Rey,* II, 348.
Strozzi, Francesco de Soldo, I, 188.
Stuart, James, II, 123.
Sturm und Drang, II, 121, 131.
Suárez, Francisco, I, 13.
Suecia, I, 37, 42.
Sueño de la Cruz, El, I, 49n, 62, 109.
sueños, I, 57, 108, 109, 110, 161.
Suetonio, I, 17n, 300, 428n; II, 270; traducido, I, 172, 189.
suevos, II, 255n.
suicidio, I, 287; II, 211.
Suíntila, I, 20.
Suiza y los suizos, I, 30, 263, 297, 409; II, 89, 90.
Sullivan, isla de, I, 157.
Sumas de historia troyana, I, 94.
Summaripa, Giorgio, I, 201.
supercherías, I, 86, 89, 444.
Superhombre, I, 290.
superlativos latinos, I, 176.
supersticiones, II, 245, 246, 256n.
surrealismo, I, 405.
Surrey, Henry Howard, conde de, I, 185.
Sussex, I, 263.
sustantivos, I, 315n; abstractos, I, 174-76, 178, 254.
Swift, Jonathan, II, 11, 53, 63; carácter e influencia, I, 412, 442, 446, 447; II, 33, 46, 51; educación y actitud hacia los clásicos, I, 423, 434n, 445-47; II, 29, 63; *Batalla de los libros,* I, 412, 424, 440, 445; II, 33; *Cantata,* I, 381; *Cuento de un tonel,* I, 223, 445; *On a young nymph going to bed,* II, 52n; *Viajes de Gulliver,* II, 33, 74n.
Swinburne, Algernon, I, 401; II, 114, 186, 223, 229, 230, 231, 239, 254, 289, 325; *Atalanta in Calydon,* II, 247n; *For the feast of Giordano Bruno,* II, 247n; *The last oracle,* II, 247n; *Notes on Poems and Reviews,* II, 229n; *Ode on the proclamation of the French Republic,* I, 395n.

Tabla, Montaña de la, I, 235.
Tabla Redonda, Caballeros de la, I, 44, 81, 84, 110, 231; II, 335.
Taciano, I, 414n.
Tácito, II, 59, 155, 252, 270, 292; conocido y citado, I, 133, 149; II, 155, 174, 202; estilo, I, 421, 428; II, 58, 62, 95, 155, 162n; traducido, I, 189; *Agrícola,* I, 189; *Anales,* I, 189, 209n, 300, 428n; *Diálogo de los oradores,* I, 222n; II, 111; *Germania,* I, 189; *Historias,* I, 189.

Taine, Hippolyte, I, 46n.
Tahití, II, 220.
Tallien, Mme, II, 111.
Talodique, Demetrio, I, 188.
Támara, Francisco, I, 191, 192.
Tántalo, I, 236.
tapicerías, I, 113, 371.
Tarquino, I, 345; II, 267.
Tarso, I, 64, 241.
tártaros, II, 92, 102, 364.
Tasso, Bernardo, I, 386, 388.
Tasso, Torquato, I, 281, 388; II, 361; amistades y vida, I, 186, 286, 428; educación y actitud hacia los clásicos, I, 104, 236, 243, 246, 247, 248, 251, 254, 316, 438; fama e influencia, I, 231n, 233n, 271; II, 118, 171, 210; *Amintas,* I, 187n, 215n, 223, 277, 280; *Discursos acerca del poema heroico,* I, 428; *Jerusalén liberada,* I, 232, 236, 237n, 238, 240n, 243, 246n, 247, 248n, 251, 254, 414; II, 45n.
Tassoni, Alessandro, *El cubo robado,* I, 424, 436; II, 44, 45; *Pensamientos diversos,* I, 423, 436.
Tate, Nahum, II, 43.
Táuride, II, 137.
tautología, II, 49.
Taylor, Thomas, II, 183n.
teatro, I, 192, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 217, 363, 367; II, 10, 18, 20, 221; alemán, II, 340; barroco, I, 206, 208; II, 8, 23, 24, 26, 130; clasicista, I, 205; decoración, I, 221, 409; II, 18; español, I, 205, 213, 215, 219; II, 14; europeo, I, 203, 213; francés, I, 212, 431; II, 14, 130, 347; greco-romano o clásico, I, 138, 192, 193, 203-212, 213, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 293, 305, 356; II, 17, 21, 24, 36, 115, 130n, 154, 200, 262, 357, 360; inglés, I, 205, 210n, 212, 307, 409; II, 14, 24; italiano, I, 203, 211, 212, 215; medieval, I, 203, 207, 208, 210n, 219, 222n, 227; moderno, I, 203, 206, 207, 208, 211, 212, 214, 221, 225, 226, 227; II, 349; en prosa, I, 404; pastoril o bucólico, I, 215n, 222, 223, 258, 280, 281, 282; religioso, I, 290; renacentista, I, 192, 203, 207, 208, 209, 210n, 211, 213, 215, 219, 221, 222, 223, 225; II, 14, 19, 21, 202; satírico, II, 36.
teatros (edificios), I, 204, 205, 206; II, 166.
Tebaida, II, 102, 253.
Tebas, águila de (por Píndaro), I, 376; mito, I, 81, 95, 163n, 217; región y ciudad, I, 351, 374; II, 336.
Tebe, I, 94n.
Tebtunis, I, 90.
técnicas, I, 174, 179, 255, 327; II, 16, 24.
Telégono, I, 86, 91; II, 351.
Telémaco, II, 81, 83, 85, 310, 311, 351.
temas: bíblicos, I, 203, 214; grecoromanos, I, 85, 95, 103, 203, 362, 367; II, 132; medievales, I, 85, 290; novelescos, I, 86.
Temístocles, I, 444; II, 161.
Temple, William, I, 419n, 441, 443, 445; *Ensayo sobre la erudición antigua,* I, 442.
templos, I, 151, 242; II, 128, 166; y ver iglesias.
Tenerife, monte, I, 246.
Tennyson, lord Alfred, I, 58, 136; II, 140n, 231, 234, 239, 253, 260, 278, 286, 309n; *A Virgilio,* II, 197n, 231; *Cornhill,* II, 286; *Enone,* II, 237; *The Epic,* II, 286n; *Hesperides,* II, 233n; *The lotus-eaters,* II, 233n; *Lucrecio,* II, 236, 237n; *Muerte de Arturo,* II, 286n; *Sea-fairies,* II, 233n; *Ulises,* II, 236; traduc. de Homero, II, 286n.

teocracia, II, 334n.
Teócrito, I, 259n, 272; II, 312; adaptado, imitado y criticado, I, 222, 232n, 259, 265, 271, 273, 278, 439; II, 131, 141, 158, 194, 215; creador del género pastoril, I, 258; traducido, I, 198, 259, 270; *Idilios,* I, 198, 223, 259, 270, 277, 279.
Teodorico, I, 51, 71, 92, 229n.
Teodoro, arzobispo, I, 64, 65.
Teófilo de Antioquía, I, 414n.
Teofrasto, I, 115n, 303, 304; II, 45.
Teognis, II, 213n, 251.
teología, I, 28, 70, 121, 140, 150, 288; II, 215.
teoría literaria, I, 200; II, 87.
tercetos, I, 129n, 143.
Terencio, I, 120, 209; leído y adaptado, I, 138, 215, 216, 217, 220, 298, 300; II, 37n, 50, 67n, 295; traducido, I, 195; *Eunuco,* I, 195, 215, 342n; *El verdugo de sí mismo,* I, 215.
Tereo, I, 104, 105; II, 322.
Teresa de Jesús, santa, I, 177, 409.
Terror, época del, I, 431; II, 162, 167, 201.
Tersites, I, 218, 312.
Tertuliano, I, 22n, 414n; II, 59, 68n.
Tervagant, I, 83.
Teseo, I, 147, 220, 247; II, 250n, 317, 320, 352, 354.
Testamento: Nuevo, I, 16, 19n, 53, 56; II, 90; Viejo, I, 19n, 50, 53, 54, 56, 58, 66, 78, 170n, 237; II, 90, 145.
Teubner, colección de clásicos, II, 263, 264, 301.
Textor, Ravisius, I, 218.
Thamar de Georgia, I, 307n.
Theatre, The, I, 205n.
Thélema, abadía de, I, 291.
Thesaurus Linguae Latinae, II, 263.
Thomson, James, II, 211.
Thor, I, 68.
Thoreau, II, 360.
Tíber, I, 387.
Tibulo: leído y adaptado, I, 116, 265, 300; II, 138n, 168; traducido, II, 131.
Ticiano, I, 285; II, 11.
Tiepolo, II, 11.
Tifón, I, 241.
Tillemont, Sébastien Le Nain de, II, 90.
Timoleón, II, 167.
Timón de Atenas, I, 311, 329, 332n.
Timón de Fliunte, Σίλλοι *(Los bizcos),* II, 44n.
Timoneda, Juan de, I, 194, 213.
Tintagel, II, 221.
Tiptoft, John, conde de Worcester, I, 191.
tiranos y tiranía, I, 210; II, 62, 65, 111, 112, 134, 195, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 353, 358, 368.
Tiresias, II, 316, 322, 323, 324, 356.
Tiro, I, 261.
Tirso, símbolo báquico de la pasión, II, 314.
Tischbein, II, 153n.
titanes, I, 39, 235, 239, 241, 322, 371, 374, 386; II, 189, 208n.
títeres, I, 224.
Tito, II, 126n; termas de, I, 33.
Tito Livio, II, 27n, 119, 267, 290; estilo, II, 94, 95; imitado, adaptado y conocido, I, 115, 139, 141n, 165, 216, 246n, 301, 321, 345; II, 67n, 145n, 155, 162n, 202n; traducido, I, 189; II, 162n; *Historia de la República romana,* II, 135.
Titón, I, 241.
tocatas, I, 381.
Toisón de Oro, orden del, I, 92n.
tolerancia: humanística, I, 154; religiosa, II, 101.

Tolomei, Claudio, I, 389n.
Tolosa, I, 298n.
Tolstoi, I, 151; II, 361; *Ana Karénina*, II, 237; *La guerra y la paz*, I, 87, 172, 429; II, 89, 170.
Tomás de Aquino, santo, I, 31, 67, 129, 132, 133; II, 310n, 327n.
Tomis, moderna Costanza, Rumania, I, 101.
Tooke, J. H., II, 188.
Torre, Bachiller de la, I, 190.
Torre, Lucas van, II, 43n.
torre de marfil, I, 296; II, 220, 221; de Montaigne, I, 296, 297n.
Torres Naharro, Bartolomé de, I, 219.
Tory, Geofroy, I, 198.
Toscana, I, 241.
toscano, dialecto, II, 199, 200.
Tourneur, Cyrille, *The revenger's tragedy*, I, 372n.
Tours, I, 67; victoria de, I, 231.
Toutain, Charles, I, 195.
Toynbee, A. J., *A Study of History*, I, 13n, 19n, 29, 44n, 51, 63n, 123n, 264n, 420; II, 90n, 99, 101n, 269, 270, 271, 274, 275.
Tracia, II, 351.
tradición, I, 53, 57, 60, 220, 328, 359, 402, 407, 412, 418, 435, 449; II, 33, 80, 177, 242.
traducciones, I, 30, 31, 86, 116, 168, 169, 171, 172, 182, 183, 184, 186, 190, 192, 193, 196, 198, 200, 204, 212, 430, 441, 447; II, 30, 130, 131, 266, 289, 300; como arte, II, 276; como medio de cultura y educación, I, 31, 69, 70, 71n, 170, 171, 172, 181, 184, 199, 202, 320, 435; malas, I, 190, 435; práctica de la, I, 172; teorías acerca de la, II, 275; yuxtalineares, I, 186; II, 264.
traductores de Toledo, I, 19n.
tragedia, I, 44, 119, 120, 138, 157, 204, 216, 217, 262, 327, 334n, 441; II, 9, 10, 12, 16, 19, 106, 154, 159, 190, 200, 227, 348, 355, 365; origen y significado de la palabra, I, 119, 356; alemana, II, 134; barroca, II, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 47, 56, 202; burlesca, II, 308; clasicista, II, 130, 137; contemporánea, II, 348; española, I, 38; en forma de ópera, II, 11; francesa, I, 38, 217; II, 15, 16, 130, 137; greco-romana, I, 72, 205, 208, 210, 213, 224; 225, 299, 327, 329, 336n, 352, 356, 363, 373; II, 14, 15, 16, 19, 23, 24, 47, 78, 80, 128, 130, 131, 134, 136, 138, 153, 202, 203, 214, 249, 250, 289, 349, 360; inglesa, I, 38, 217; II, 23, 24; moderna, I, 211, 313; II, 16; renacentista, I, 212, 214, 296, 336n; II, 14, 23, 24.
Tragedia española, La, I, 211.
tragicomedia, I, 215, 216, 219.
Trajano, I, 64n, 283n; II, 93.
transición, I, 403.
Trapani, II, 287.
trapenses, I, 415.
trascendentalismo, II, 134.
trasgos, I, 50.
Trasímaco, II, 251n.
tratados: didácticos, I, 112: filosóficos, I, 38; II, 11.
treno, II, 194.
Trento, Concilio de, I, 409.
tríadas, I, 352, 369n, 371, 373, 376, 379n.
Trianon, Petit, I, 282.
tribunado, II, 160.
tricolon, I, 39n, 181, 182; II, 76, 77, 94.
Trimalquión, II, 256n, 324.
Trimberg, Hugo de, I, 385n.
trímetro yámbico, I, 158n, 181.
Trinidad, Santísima, I, 127, 249n.
Trinity College, Cambridge, II, 17; Oxford, I, 215.
Trippel, Alexander, II, 123n.

Triptólemo, II, 334.
Trissino, Giovan Giorgio, I, 216, 217, 232; *Canzoni,* I, 364; *Italia liberada de los godos,* I, 232, 237n, 238; *Poetice,* I, 227; *Sofonisba,* I, 216, 217, 233, 364n.
Tristán e Isolda, I, 148, 439; II, 211.
Tritón, I, 158n, 273; II, 218.
Tritones, II, 182n.
Trivia, epíteto de Diana, I, 83n.
Troilo, I, 89, 94, 147.
troqueos, II, 140n.
trovadores, I, 82, 96n, 104, 106n, 127n, 349.
Troya y los troyanos, I, 42, 43, 51, 85, 87, 88, 94, 137, 228, 250; II, 165, 349, 350; y Britania, I, 218; caballo de, II, 125; exploraciones modernas en, II, 261, 269n; guerra, I, 85, 86, 87, 88, 90, 152, 156, 228, 236, 238, 240, 241, 244n, 344, 425; II, 23, 197, 206, 287, 351, 365; historia, I, 48n, 81; líneas genealógicas, I, 92; poemas medievales sobre, I, 311, 312; y Roma, II, 126.
Troyes, Chrétien de, I, 105, 107.
Tucídides, I, 87n, 299; II, 119; traducido, I, 188.
Tuim, Jean de, I, 95n.
Tullerías, I, 383n; II, 160.
tupinambá, I, 439n.
Turberville, George, I, 199, 200.
Turnebus, Adrianus, I, 298n.
Turno, personaje de Virgilio, I, 239, 244, 248, 254n.
Turno, el satírico, II, 302n.
Turquía y los turcos, I, 14n, 15, 18, 19, 28, 35, 37, 374; II, 102, 111, 112, 117, 134, 172, 198, 215.
Twyne, Thomas, I, 186.
Tyard, I, 366n.
Tyl Ulenspiegel, I, 289; II, 31.
Tzara, Tristan, I, 404.
Ucrania, II, 99.
Udall, Nicholas, I, 218, 219n, 340n.
Ueberlieferungsgeschichte, II, 302n.
Ulises, I, 86, 91, 132, 241, 312, 322n; II, 309, 337; y ver Odiseo.
Ulixea, I, 184.
Umbria, II, 245.
Underdown, Thomas, I, 198, 261; II, 15n.
unidades dramáticas, I, 226-27; II, 24, 25, 308, 349.
universidades, I, 28, 30, 85, 98, 112, 289, 360; II, 62, 63, 259, 260, 263, 294, 297, 302, 327.
urbanidad, I, 447.
Urbano VIII, I, 373.
Urfé, Honoré d', I, 271; *Astrea,* I, 269, 277; II, 80; *Sylvanire,* I, 419n.
urna griega, II, 191.
Utopía, I, 291-92.

Val, Pierre du, I, 190.
Valdés, Alfonso de, II, 35.
Valdés, Juan de, I, 176, 177.
Valente y Valentiniano, I, 17.
Valerio, *Vida de Alejandro,* I, 96n.
Valerio Flaco, I, 164, 165.
Valerio Máximo, I, 165, 301.
Valéry, Paul-Ambroise, II, 304n, 306, 327; *Cantate du Narcisse,* II, 314n; *Fragmentos de "Narciso",* II, 305, 308, 314, 315; *La joven Parca,* II, 305, 313, 314n; *Narcisse parle,* II, 314n; *La Pitia,* II, 305, 315.
Valla, Lorenzo, I, 184, 187, 188.
Vallone, Antonio, I, 200.
Valquirias, I, 247.
Vanbrugh, sir John, II, 11.
vándalos, I, 19n; II, 92, 102
Vanderheyden's Ferry, Nueva York, II, 165.
Varo, I, 277.
Varrón, I, 71n; II, 28; *De familiis Troianis,* I, 92n; II, 126n.

vascos, I, 83; lengua, I, 16n.
vasos griegos, II, 189.
Vatel, II, 53.
Vaticano, II, 41; biblioteca, I, 35; II, 65; cancillería, I, 36; museo, I, 33.
Vauban, I, 448.
Vaughan, Henry, I, 379; *Affliction*, I, 379n; *The holy communion*, I, 379n; *Resurrection and immortality*, I, 379n; II, 183n; *The retreat*, II, 183n; *Silex scintillans*, II, 183n.
Vega, Garcilaso de la, I, 278, 316, 368, 387; II, 368; *Canción V*, I, 386n; *Églogas*, I, 270, 277, 388n.
Vega, Garcilaso de la, padre del poeta, I, 177n.
Vega, Lope de, I, 205, 219, 220, 388n; II, 12, 120, 175, 361; *Adonis y Venus*, I, 220; *Arcadia*, I, 267, 271; *Arte nuevo de hacer comedias*, I, 197; *La Dorotea*, I, 267; *Dragontea*, I, 220; *El esclavo de Roma*, I, 220; *La Filomena*, I, 271n; *El laberinto de Creta*, I, 220; *El marido más firme*, I, 220; *Las mujeres sin hombres*, I, 220; *Los pastores de Belén*, I, 267; *Perseo*, I, 220; *El peregrino en su patria*, I, 267; *Roma abrasada*, I, 220; romances pastoriles, I, 277; *El vellocino de oro*, I, 220.
Vega, fray Pedro de la, I, 189.
Velázquez, II, 11.
Vellocino de oro, I, 85, 92n; II, 334.
vendetta, I, 211.
Venecia y los venecianos, I, 26n, 138, 307n, 364; II, 204.
Venus, I, 47n, 59n, 108, 148, 161, 170n, 238n, 240n, 268, 309, 321n, 336, 337, 381; II, 194, 213n, 244, 312, 335, 346n; de Botticelli, II, 224; de Médicis, II, 187; de Milo, II, 233.
verbos: abstractos, I, 174; latinos, I, 176.
verdad, I, 396, 445; II, 191, 242.
Verdi, II, 34, 132, 235.
Vergniaud, II, 161.
Vermont, I, 263.
Verona, I, 23, 137, 138, 207n; 233n, II, 367n; catedral de, I, 137.
Veronés, II, 11.
Verres, II, 65.
Versailes, II, 18, 53, 90, 121, 159.
versificación, I, 378; II, 23, 47, 172, 329n.
verso, II, 56, 170; alcaico, I, 393; alejandrino, I, 97, 186, 217, 231n, 233n, 276; II, 48; blanco, I, 181, 186, 208, 216, 217, 233; II, 24, 36, 47, 201, 206, 286; decasílabo, I, 185, 217, 228, 231n; didáctico, I, 72; disílabo, I, 103; dodecasílabo, I, 97, 208; II, 107; dramático, I, 208, 213, 329; eneasílabo, I, 371; hexasílabo, I, 371; francés, I, 390; inglés de catorce sílabas, I, 322; hendecasílabo, I, 127, 231n, 275; II, 232n; heptasílabo, I, 275; libre, I, 378, 379n, 396, 402; II, 131; octosílabo, I, 79n, 103, 107, 108, 217; provenzal, I, 147; regular e irregular, I, 353, 379; *sciolto*, I, 186; suelto, I, 185, 186, 232; II, 38.
Verzosa, Juan de, I, 194.
viajes, I, 70; II, 118; cuentos y relatos de, I, 97; II, 33; al otro mundo, I, 129.
Viana, príncipe Carlos de, I, 191.
Vicenza, I, 206.
vida eterna, II, 181, 207.
Vidal de Noya, Francisco, I, 189.
Vielfeld, Jacob, I, 189.
Viena, II, 35n; corte imperial, II, 34; universidad, I, 28.
Vieux Cordelier, Le, II, 162n.
Vigilia de Venus, La, I, 350; II, 325.

vikingos, I, 81n.
Vila-Lobos, Heitor, I, 263.
Vilaragut, Antonio, I, 195.
villa romana, II, 166.
Villalón, Cristóbal de, I, 412n; II, 35.
villancicos, I, 278, 348.
Villani, Filippo, I, 147n.
Villegas, Jerónimo de, I, 201.
Villegas, Esteban Manuel de, I, 389.
Villén de Viedma, Juan, I, 200.
Villena, Enrique de, I, 185.
Villey, P., I, 297n, 298, 303.
Villoison, Jean-Baptiste, II, 143n.
Vinci, Leonardo da, I, 32, 285, 286; *Última cena,* II, 127.
Vincennes, II, 158n.
Vinciguerra, Antonio, II, 36.
Vinsauf, Godofredo de, I, 114n.
Viola, I, 266.
Virgen, constelación, I, 269.
Virgen María, I, 74, 99, 117, 148, 248n; II, 68.
Virgilio, I, 204; II, 58, 119, 234, 244, 273, 291, 294, 317, 350; carácter y vida, I, 92, 113, 121n, 123, 124, 125, 129, 136, 142, 245, 247, 252, 260, 267, 269, 276, 277, 281, 419; II, 170, 174, 197, 233; nombre, I, 124; batallas y combates singulares, I, 110, 239, 244; estilo y lengua, I, 120, 126, 127, 161, 168, 170, 246, 252, 253; II, 155, 171, 173; mesianismo, II, 164; personajes, I, 88, 93, 124, 148, 159n, 162n, 218n, 239, 246, 277; II, 44, 127; y Dante, I, 77n, 101, 119, 121, 122, 129, 167, 228, 414; II, 148, 318; y Homero, II, 25; adaptado e imitado, I, 95, 96n, 126, 141, 270, 344n, 372, 387, 390, 424; II, 231, 284; conocimiento, influencia y reputación, I, 46n, 47n, 48n, 49n, 58n, 61, 65, 66n, 75, 76, 84, 91, 96n, 102, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 126, 130, 132, 140, 141n, 142, 147, 154, 161, 167, 218n, 222, 228, 229n, 231, 232n, 234, 236, 237n, 238n, 239, 240n, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248n, 249, 250, 251, 252, 256n, 270, 271, 275, 298, 301, 320, 344, 365, 387, 390, 414, 415, 419, 423, 427n, 435, 439; II, 66n, 67, 81, 84, 109, 155, 164, 166n, 171, 173, 174, 177n, 192, 195, 196, 215, 258, 285, 286, 337n, 346n, 268; traducido, I, 185, 186, 199; II, 17, 131, 188, 192, 208n; *Bucólicas,* I, 23, 24n, 116, 122, 132, 142, 161n, 199, 222, 259, 265, 270, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 387; II, 164n, 173, 192n, 337n, 362n; *Eneida,* I, 47, 48n, 49n, 58n, 77n, 87n, 95, 116, 119, 129, 131, 132, 133, 138n, 140, 141, 142n, 147, 148n, 158n, 159n, 161, 185, 213, 218n, 228, 232n, 234, 236, 237n, 238n, 239, 240n, 241, 243, 245, 246, 247, 248n, 249, 251, 254, 255n, 256n, 344, 372, 387, 423; II, 66n, 81, 86, 126n, 164n, 173, 177n, 188, 208n, 253, 284n, 302, 317n, 346n; *Geórgicas,* I, 116, 125, 129n, 132, 161n, 199, 246n, 270, 298, 387; II, 17, 67n, 164, 173, 174n, 192n, 196n, 213n; *Moretum,* II, 164n.
Virgilio, Giovanni di, I, 121n.
Virginia, I, 115.
Virginia (Estados Unidos), II, 166; universidad de, II, 166.
virginidad, II, 246.
virtudes cardinales, I, 264.
virtuosi, I, 380n.
visigodos, II, 274.
visión: de Adamnan, I, 121n; de Er, I, 121n; de Juan Gersón, I, 117; de Tundale, I, 121n; de Wettin, I, 121n; del más allá, I, 121.

Vitri, Philippe de, *Le dit de Franc Gontier,* I, 264.
Vitruvio, I, 206, 288, 416.
Vives, Juan Luis, I, 13; II, 73n.
vocabulario, I, 172, 252; II, 129, 262; influído por el griego, I, 175; influído por el latín, I, 174, 175; influído por lenguas extranjeras I, 172; limitado, I, 429-31; poético, II, 170, 172; traducido, I, 175.
vocales, I, 348.
Voiture, I, 439.
Voltaire, II, 20n, 361; carácter, opiniones y vida, II, 55, 63, 65, 122, 130, 142n; educación y uso de los clásicos, I, 136; II, 12, 63, 360; influencia y reputación, II, 113, 130, 200, 202; citado, 73; *Cándido,* II, 33; *Comentario sobre el libro "De los delitos y las penas",* II, 65n; *Ensayo acerca de la poesía épica,* II, 142n; *La Henriada,* II, 142n; tragedias, II, 14, 130, 200, 202.
Voss, Johann Heinrich, II, 140n; *Anti-Symbolik,* II, 334n; traducciones, II, 130, 131, 268n.
Vulcano, I, 97, 218n, 238, 240n; II, 333n.
vulgaridad, I, 401n; II, 107, 253, 308.
vulgarismos, I, 177.
Vulgata, I, 19n, 22, 133; II, 37n.

"W. B.", I, 201.
"W. W.", I, 194, 340n.
Wagner, Cosima, II, 250n.
Wagner, Richard, II, 219, 235, 250n, 346; educación y uso de los clásicos, II, 132, 360n; *El anillo de los Nibelungos,* I, 43, 224, 225; II, 360; *Los Maestros Cantores,* II, 120; *Tristán e Isolda,* I, 100.
Walhala, II, 346.
Wallace, Lewis, *Ben-Hur,* II, 83, 170, 255.
Warshewiczki, Estanislao, I, 198.
Washington, D. C., II, 255.
Washington, George, II, 163.
Watson, Thomas, I, 193, 374.
Watts, Isaac, I, 394, 395n.
Webster, John, I, 205, 211, 328n.
Wedgwood, Josiah, II, 123n, 166.
Weland, I, 27.
Wenlock Edge, I, 417.
Werfel, Franz, II, 340.
West, Rebecca, I, 263.
Westminster, abadía, I, 441; escuela, II, 17.
Whistler, James McNeill, II, 305, 306.
Whitby, abadía, I, 52, 53; sínodo de, I, 63n, 64.
Whitman, Walt, I, 401; II, 360.
Whittington, Robert, I, 191, 192.
Wiclef, II, 244.
Widsith, I, 53.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, I, 231n; II, 248, 249n, 250, 270n, 283, 290.
Wilde, Oscar, II, 230, 231, 339; *El retrato de Dorian Gray,* II, 230n, 340; *Salomé,* II, 243, 340.
Wilder, Thornton, I, 207; II, 83.
Williams, sir R. Vaughan, I, 281, 282.
Wilson, Thomas, I, 196.
Winchester: ciudad, I, 80; colegio, I, 28, 333n.
Winckelmann, Johann Joachim, carácter y vida, II, 111n, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 150, 153; educación y conocimiento de los clásicos, II, 111n, 122, 124; influencia, II, 129, 136, 235; ensayos, II, 124n; *Historia del arte en la Antigüedad,* II, 124; *Monumentos antiguos inéditos,* II, 125; *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas,* II, 122.

Wiseman, Cardenal, II, 254, 255.
Witt, I, 206n.
Wittig, Ivo, I, 189.
Wolcot, John, I, 401n.
Wolf, Friedrich August, II, 143, 144, 145, 146, 235, 287, 289; *Introducción a Homero,* II, 142, 143n, 144n, 268n.
Wolf, Hugo, I, 100, 283; II, 137.
Wood, Grant, I, 263.
Wood, Robert, II, 136, 143, 144, 235; *Ensayo sobre el genio y los escritos originales de Homero,* II, 123, 124, 142.
Woolf, Virginia, I, 445n.
Wordsworth, Dorothy, II, 182n.
Wordsworth, William, II, 278; carácter, opiniones y vida, I, 381-94, 398, 400; II, 104, 176-83, 191, 193, 204, 218, 325, 346; educación y conocimiento de los clásicos, I, 395, 397, 398n; II, 176-79, 181, 183, 327n; *Baladas líricas* (Prefacio), II, 183n; *La Excursión,* II, 176n, 180; *El guerrero dichoso,* II, 180; *Laodamia,* II, 183; *Lines composed a few miles above Tintern Abbey,* II, 179n; *London, 1802,* II, 179n; *El mundo nos invade demasiado,* II, 133, 182n, 218n, 220n; *Oda al deber,* I, 398n; II, 180, 181n; *Ode to Lycoris,* II, 105n, 177n; *Pelion and Ossa flourish side by side,* II, 221n; *Peter Bell,* II, 141; *Poems dedicated to national independence and liberty,* II, 176n, 179n; *The Prelude,* I, 406n; II, 178n, 180n, 201n, 204n; *Presagios de inmortalidad,* I, 397; II, 181, 182n; *September, 1802,* II, 179n; sonetos, II, 176, 179, 221n.
Worthington, Miss, II, 178.
Wotton, William, I, 441, 443, 445.
Wrangham, Francis, II, 177n.
Wren, sir Christopher, II, 11.
Wulfstan, I, 70.
Würzburg, Konrad von, I, 93n.
Wyat, sir Thomas, II, 38; *Vixi puellis,* I, 392n.
Wyer, Robert, I, 191.
Wylkinson, John, I, 191.
Wyoming, I, 263.
Wyrd, I, 50.

X, como firma, I, 20n.
Xylander, Wilhelm, I, 191.

Yago, I, 308.
Yale, Universidad de, II, 292.
yámbicos, I, 208, 217; II, 328n.
Yeats, W. D., II, 304n, 318, 329; *A packet,* II, 318.
Yocasta, II, 356.
Young, Edward, *Imperium pelagi,* I, 383n-384n; *Noches,* II, 206.
Yquem o Eyquem, familia de, I, 295.

Zante, isla de, II, 203.
Zapata, Luis de, I, 200.
Zar, II, 64.
zarzuelas, I, 207.
Zeus, I, 130, 170n, 237, 239, 240; II, 287, 345; y ver Júpiter.
zodíaco, I, 269; II, 335.
Zoilo, I, 87n, 423.
Zola, Émile, II, 219.

ÍNDICE GENERAL

TOMO PRIMERO

PREFACIO 7-9
NOTA DEL TRADUCTOR 10

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN 11-40
Nuestro mundo es sucesor espiritual de Grecia y Roma . 11
El presente libro describe esa sucesión en el campo de la literatura 12

EL DERRUMBE DE LA CIVILIZACIÓN GRIEGA Y ROMANA 13-15
La civilización alcanzó un alto grado de desarrollo en el Imperio romano 13
Cuando el Imperio se derrumbó, Europa recayó casi en la barbarie 14

LA EDAD OSCURA 16-27
¿Cómo sobrevivió la civilización a través de las invasiones bárbaras? 16
Las lenguas del mundo grecorromano 16
el griego 16
el Imperio romano era bilingüe 17
la división del Imperio romano y sus resultados . 17
el griego quedó olvidado en el Occidente 18
el latín 19
las lenguas y dialectos romances 20
el latín eclesiástico 20
el latín clásico 22
La religión: el cristianismo se enriqueció con elementos folklóricos y religiosos grecorromanos 23
El derecho romano 24
El sentido político romano 25
La historia y la mitología 26

LA EDAD MEDIA 27-31
Gradual progreso de la civilización: el auge de la educación 27
las universidades 28
las órdenes monásticas 28
los viajes 28

el latín internacional y los dialectos regionales.. 29
libros y bibliotecas 30
el griego, lengua desconocida 30
enriquecimiento de las lenguas de la Europa occidental gracias al latín 31

EL RENACIMIENTO 31-40
Rápida expansión de la cultura: nuevos descubrimientos en los campos de la literatura y del arte 31
manuscritos de libros y autores perdidos 32
obras de arte 33
el griego 33
la lengua hablada 34
la lengua escrita 34
los manuscritos 35
Estimulador efecto de estos descubrimientos 36
perfeccionamiento de los conocimientos clásicos ... 36
enriquecimiento de las lenguas romances y del inglés 36
(ausencia de efectos en las lenguas teutónicas y eslavas) 37
refinamiento del estilo 37
descubrimiento de formas literarias 38
exploración de la historia y la mitología clásicas ... 39
renovación del sentido de la belleza 39

CAPÍTULO II. LA EDAD OSCURA: LA LITERATURA INGLESA 41-81
La literatura inglesa, la más copiosa de la Edad Oscura . 41

LA POESÍA ANGLOSAJONA 41-62
La poesía laica 41
El *Beowulf* y Homero 42
las pugnas 42
el mundo 43
la poesía: influencia clásica y cristiana 44
La poesía épica y la caída del Imperio romano 51
La poesía cristiana 52
Cædmon 52
Paráfrasis bíblicas 54
Cynewulf 55
El sueño de la Cruz 57
El *Fénix* 57
sus fuentes latinas 58
cambios que hace el traductor inglés 58

su importancia 61
Los adelantos hechos por la cultura británica durante la Edad Oscura 62

La prosa anglosajona 62-81
Dos grandes pugnas: 63
La Iglesia británica contra la Iglesia romana 63
Pelagio 64
Agustín, Teodoro y Hadriano 64
Gildas y Aldhelmo 65
San Beda el Venerable 65
Alcuino y Juan Escoto 67
Los anglosajones cristianos contra los paganos del Norte 68
Alfredo y sus traducciones 69
el *Libro del pastor* de San Gregorio Magno 69
la *Historia eclesiástica de la nación inglesa* de San Beda 70
la *Historia contra los paganos* de Orosio 70
la *Consolación de la Filosofía* de Boecio 70
su autor 70
resumen de esta obra 71
razones de su grandeza 72
individualidad 72
emoción 73
contenido 74
poder pedagógico 75
ejemplo personal 77
cómo la tradujo Alfredo 78
Ælfric 80
traducciones de los Evangelios 80
Primacía de Inglaterra en la cultura de la Edad Oscura . 81

Capítulo III. LA EDAD MEDIA: LA LITERATURA FRANCESA 82-117
Francia, centro de la literatura medieval 82

Poemas de aventuras caballerescas 83-99
La *Canción de Roldán* 83
Otros poemas de aventuras caballerescas 84
Expansión de la cultura y ahondamiento del saber clásico 85
El *Roman de Troie* y sus fuentes 85
"Dares" 86

sus propósitos y métodos 88
"Dictis" 90
Por qué se empleaban estos libros 91
Influencia del *Roman de Troie* 91
la leyenda troyana 92
imitadores del poema 93
El *Roman d'Énéas* 95
El *Roman de Thèbes* 95
el *Libro de Apolonio* 96
El *Roman d'Alexandre* 97
el *Libro de Alexandre* 97
el *Lai d'Aristote* 98

OVIDIO Y EL AMOR ROMÁNTICO 99-108
Concepto del amor romántico 99
Algunos de sus productos artísticos 100
Ovidio 101
su autoridad en la literatura francesa 102
su influencia en la evolución del amor romántico . 102
sus fábulas y sus poemas 103
Píramo y Tisbe 103
Filomela 104
las *Heroidas* y otras obras 107
el *Arte de amar* 107
las *Metamorfosis* moralizadas 107

EL "ROMAN DE LA ROSE" 108-117
Influencias clásicas que se manifiestan en su forma.. 108
sueño 109
batalla 110
diálogo 110
tono didáctico 111
falta de forma 113
Influencias clásicas que se manifiestan en sus materiales 144
ejemplos ilustrativos 114
argumentos y descripciones 115
Autores clásicos conocidos por los autores del *Roman de la Rose* 116
Admiradores y adversarios del poema 116

CAPÍTULO IV. DANTE Y LA ANTIGÜEDAD PAGANA. 118-133
Dante, síntesis de la cultura pagana y de la cultura cristiana medieval 118

La *Comedia*: significado de su título: final alegre..... 119
estilo humilde .. 119
Virgilio, guía de Dante: 121
profeta del cristianismo 122
cristiano por naturaleza 123
heraldo del Imperio romano 124
amante de Italia 125
poeta: su influencia en el estilo de Dante 125
revelador del mundo de ultratumba 129
poeta del destierro 130
Interpenetración de los mundos pagano y cristiano en la *Comedia* 130
Autores clásicos aprovechados por Dante 132

CAPÍTULO V. HACIA EL RENACIMIENTO: PETRARCA, BOCCACCIO, CHAUCER 134-167
El renacimiento de la civilización grecorromana comenzó en Italia, donde había muerto al último 134
Los dos iniciadores fueron italianos vinculados con Francia 134

PETRARCA 135-145
El contraste que hay entre Petrarca y Dante simboliza el abismo que separa a la Edad Media del Renacimiento 135
el poco cariño de Petrarca por la *Comedia* 135
sus viajes y amistades 136
su biblioteca y sus descubrimientos de libros clásicos perdidos 136
el conocimiento de los clásicos en Petrarca y en Dante 138
Petrarca y Dante como cristianos 140
Obras de Petrarca 140
latinas 140
el *África* 140
originalidad y adaptación 140
las *Églogas* 142
el *Secreto* 142
italianas 143
el *Cancionero* 143
los *Triunfos* 143
Petrarca, poeta laureado 144

BOCCACCIO 145-151

Contraste entre Boccaccio y Dante 145
el *Decamerón* 146
Boccaccio, síntesis de elementos clásicos y modernos. 146
la *Teseida* 147
el *Filóstrato* 147
la *Fiammetta* 147
La erudición de Boccaccio y sus descubrimientos de autores clásicos perdidos 148
Su conversión 150
El paganismo de su juventud 150
Paganismo y cristianismo en la literatura moderna .. 151

CHAUCER 151-167
La literatura inglesa vuelve a entrar en la corriente de la literatura moderna 151
Obras de Chaucer inspiradas en originales franceses e italianos 152
Conocimiento que tenía Chàucer de los clásicos 155
errores y mistificaciones 155
"Lolio" 155
"tragedia" 157
autores a quienes conoció directamente 159
Ovidio 159
Virgilio 161
Boecio 162
Estacio 163
Claudiano 163
Cicerón 163
Séneca? 164
autores a quienes conoció a través de extractos... 164
Valerio Flaco 164
Juvenal y otros 165
Efecto de sus lecturas sobre su espíritu y su estilo. Los clásicos en inglés 166

CAPÍTULO VI. EL RENACIMIENTO: LA TRADUCCIÓN 168-202
La traducción, la imitación y la emulación son los canales de la influencia clásica 168

LA TRADUCCIÓN 168-182
Origen 169
Importancia pedagógica 170
Importancia intelectual 171

Importancia lingüística 172
el enriquecimiento del francés 172
palabras latinas 173
elementos verbales 174
palabras francesas retocadas conforme a su etimología 175
palabras griegas 175
palabras del latín vulgar 175
el enriquecimiento del español 175
la Edad Media 175
el siglo XV 176
las formas "romanceadas" y las formas cultas.. 177
la época de Herrera y la de Góngora 177
el enriquecimiento del inglés 178
palabras latinas y griegas 178
elementos verbales 178
palabras inglesas retocadas conforme a su etimología 179
otras lenguas europeas 180
Importancia artística 181
imágenes 181
formas de versificación 181
recursos estilísticos 181
La traducción como estímulo 182

LA TRADUCCIÓN EN LAS NACIONES EUROPEAS OCCIDENTALES 182-202
Tipos de libros traducidos del griego y del latín 182
Épica 184
Ovidio 187
Historia 187
Filosofía 190
Teatro 192
Oratoria 196
Obras menores 197
El poder de la traducción en el Renacimiento 201

CAPÍTULO VII. EL RENACIMIENTO: TEATRO.....203-227
Deudas del teatro moderno para con Grecia y Roma ..203-208
La concepción del teatro como una de las bellas artes. 203
La comprensión del teatro como género literario .. 204
La construcción de teatros y los principios de la representación 205
La estructura de las modernas obras teatrales 207

proporciones 207
división simétrica 207
coro 207
argumento 208
versificación 208
Modelos consumados propuestos a la emulación 208
Obras del teatro clásico que sobrevivieron e influyeron en el teatro moderno 208-211
Séneca, el dramaturgo de más influencia en el Renacimiento 210
Traducciones del teatro latino y griego 212-213
Italia 212
Francia 212
España, Portugal, Alemania 213
Imitaciones del teatro clásico en latín 213-214

Emulación del teatro clásico en las principales lenguas modernas 214-221
Italia: la primera obra teatral 214
la primera comedia 215
(la *Celestina*, mezcla de teatro y novela) 215
la primera tragedia italiana 216
Francia: la primera tragedia 217
la primera comedia 217
Inglaterra: la primera tragedia 217
los primeros intentos de comedia 218
la primera comedia 218
España: supervivencia del teatro medieval 219
las primeras comedias 219
el teatro mitológico 220
la *Numancia* de Cervantes 221

Otros tipos de teatro derivados de los clásicos 221-227
Mascaradas 221
Teatro pastoril 222
el *Amintas* y *El pastor fiel* 223
La farsa popular 223
La ópera 224
La crítica teatral: las Unidades 225
Resumen 227

CAPÍTULO VII. EL RENACIMIENTO: LA EPOPEYA 228-257
Las cuatro principales clases de poesía épica durante el Renacimiento 228-233

Imitaciones directas de la epopeya clásica 228
la *Franciada* 228
Epopeyas sobre aventuras heroicas contemporáneas . 229
los *Lusíadas* 229
la *Araucana* 229
Epopeyas novelescas de hazañas caballerescas medievales 230
el *Orlando furioso* 230
La reina de las hadas 231
la *Jerusalén liberada* 232
la *Italia liberada de los godos* 232
Epopeyas religiosas cristianas 233
el *Paraíso perdido* 233
el *Paraíso recobrado* 233

La influencia clásica sobre estos poemas 233-257
Temas 234
Estructura 234
Elementos sobrenaturales 235
en las epopeyas contemporáneas 235
en las epopeyas caballerescas 235
en las epopeyas cristianas 237
El noble trasfondo 240
continuidad de la historia 240
comparaciones de hazañas heroicas 241
naturaleza 241
paisaje 242
Adaptaciones de episodios clásicos 243
evocaciones de muertos y de héroes no nacidos . 243
aventuras heroicas 244
escenas de multitudes 245
símiles homéricos 246
personajes 247
invocaciones a las Musas 248
Citas e imitaciones 249
uso y abuso de este recurso 251
Palabras y frases latinizadas y helenizadas 252
la lengua de Milton 252
palabras empleadas en su sentido latino etimológico 253
latinismos sintácticos 254
crítica de este recurso 254
La riqueza de la epopeya renacentista 257

CAPÍTULO IX. EL RENACIMIENTO: LA POESÍA BUCÓLICA Y LA NOVELA 258-284
Introducción 258
El género bucólico en Grecia y en Roma 258
Teócrito 258
Virgilio y la Arcadia 259
La novela en Grecia en tiempos del Imperio romano .. 260
Descripción de las novelas griegas 261
Las tres más conocidas en el Renacimiento 261
Lo pastoril y lo novelesco como literatura de maravillosa irrealidad 262
Paralelos modernos 263
Lo pastoril y lo novelesco en el Renacimiento 264-270
El *Admeto* de Boccaccio 264
La *Arcadia* de Sannazaro 265
La *Diana* de Montemayor 266
Otras novelas pastoriles españolas 267
el paganismo en las novelas pastoriles 267
La *Arcadia* de Sidney 268
La *Astrea* de Urfé 269
Otras expresiones del ideal pastoril 270-284
Poesía bucólica 270
los poemas de Góngora 272
el *Polifemo* 273
las *Soledades* 274
el estilo de Góngora 275
Autobiografía bucólica 277
Milton 277
San Juan de la Cruz 278
Sátira bucólica 278
Elegía bucólica 279
Teatro pastoril 280
Ópera pastoril 282
Sociedades arcádicas 283
Continuidad de la tradición 283

CAPÍTULO X. RABELAIS Y MONTAIGNE 285-305

RABELAIS 285-294
Las dificultades para apreciar a Rabelais se originan en las pugnas mismas de su espíritu 285
El Renacimiento fué una época de conflictos 285
catolicismo contra protestantismo 286

católicos liberales contra católicos conservadores .. 287
clase media contra aristocracia 287
la ciencia contra la filosofía y la teología tradicionales y contra la superstición 288
individualidad contra autoridad 288
La vida de Rabelais 289
Su libro es una serie infantil de aventuras de gigantes en que se expresan los sueños maravillosos e irreales del autor 289
Su erudición clásica y su suciedad medieval 291
Elementos clásicos de su libro 291
nombres de personajes y de naciones 291
temas 292
autores que conocía Rabelais 293
Cómo su energía dominó sus conflictos 294

MONTAIGNE 295-305
Montaigne fué hombre de muchos libros y de riquísima experiencia 295
Su insólita educación clásica 295
Su vida y su retiro 296
Sus *Ensayos* 297
Sus lecturas 297
principios a que obedecían 298
sus autores predilectos 298
lista completa de los autores que conoció 299
El empleo que hizo de sus lecturas 301
Maneras como se emplea la literatura clásica en los *Ensayos* 301
apotegmas 301
ilustraciones 301
argumentos 302
Montaigne, inventor del ensayo moderno 302
tratados filosóficos 302
colecciones de apotegmas 303
(el retrato psicológico de caracteres: Teofrasto, el doctor Juan Huarte y Gracián) 303
el elemento subjetivo 304
Autobiografía, libertad y humanismo como expresiones del espíritu del Renacimiento 304

CAPÍTULO XI. LOS CLÁSICOS DE SHAKESPEARE ..306-347
Introducción 306

Los principales temas de Shakespeare: la Europa contemporánea, la historia inglesa, la mitología y la historia clásicas 306
Elementos ingleses, italianos y grecorromanos en sus personajes y en el modo de hablar de éstos 308
Su olvido del pensamiento medieval 310
Su conocimiento de Roma y su conocimiento de Grecia 311-320
El espíritu de sus tragedias es romano más bien que griego 311
Su empleo de las imágenes griegas y latinas 313
El "poco latín y menos griego" de su lengua 315
Citas e imitaciones 316
  Pasajes paralelos como prueba de la dependencia de un autor respecto de otro 318
  Transmisión de ideas por osmosis 319

Los autores clásicos a quienes conocía bien Shakespeare 320-342
  Ovidio 320
    citas 321
    imitaciones 322
    referencias 327
    mitología 327
  Séneca 327
    fatalismo trágico 327
    resignación estoica y pasión desbocada 328
    personajes característicos 329
    diálogo y otros recursos 329
    imitaciones 329
  Plutarco 332
    estímulo de la historia 333
    empleo de los relatos de Plutarco 334
    transmutación de la prosa de Plutarco 334
  Plauto 338
    empleo de las tramas y los personajes de Plauto ... 338
    incapacidad de imitar la lengua de Plauto 341
Otros autores clásicos 342-347
  Citas encontradas en libros escolares 342
  Virgilio 344
  César 344
  Tito Livio 345
  Lucano 345
  Plinio 345

Juvenal 345
La cultura griega y latina fué parte esencial del pensamiento de Shakespeare, y un poderoso reto para su espíritu 346

CAPÍTULO XII. DEL RENACIMIENTO EN ADELANTE: LA POESÍA LÍRICA 348-402
Las canciones son producto natural de cada pueblo, y se vinculan con la música y la danza 348
La poesía lírica es una canción de danza llevada a un alto grado de desarrollo 348
La influencia clásica sobre la poesía lírica moderna se limita a los poemas artísticos y reflexivos 350

LOS MODELOS CLÁSICOS DE LOS POEMAS LÍRICOS MODERNOS 350-362
Píndaro 351
vida 351
poemas 351
dificultades que hay para entenderlos 351
estructura 352
pensamiento 354
Horacio 356
su poesía y sus modelos 357
contraste con Píndaro 357
lo "clásico" y lo "romántico" 359
Anacreonte y sus imitadores 361
La *Antología griega* 361
Catulo 362
Qué cosas tomó la poesía lírica moderna de la poesía lírica clásica 362-363
El nombre de *oda* 363

EL RETO DE PÍNDARO Y LAS RESPUESTAS A ESTE RETO ... 364-385
Ronsard 364
sus maestros y sus amigos 365
gestos revolucionarios de la Pléiade 366
sus principios 366
Ronsard y su "invención" de la oda 368
su emulación de Píndaro 369
temas 369
estilo y mitología 370
estructura poética 371
su renuncia a la competencia 371
resultados de su intento 372

Chiabrera 372
su vida y su obra 373
sus temas y su estilo 373
La oda en inglés 374
Southern 374
Milton 375
Jonson 376
(definición de la oda moderna) 377
Cowley 378
odas musicales 379
odas ceremoniales 382
razones que explican su fracaso 382
Dryden y Gray 384

HORACIO 385-395
España 386
Garcilaso de la Vega 386
Herrera 386
Luis de León 387
Italia 388
Bernardo Tasso 388
intentos de recrear los metros horacianos 388
Francia 389
Peletier 389
Ronsard 390
Inglaterra 392
Jonson y sus "hijos" 392
Marvell 393
Milton 393
Pope, Collins, Watts 394

LA POESÍA LÍRICA EN LA ERA DE LA REVOLUCIÓN 395-401
La oda pindárica 395
Goethe, Schiller, Hölderlin 396
Hugo 397
Shelley 397
Wordsworth 397
Odas horacianas mezcladas con elementos de origen pindárico 398
Keats 399

LOS SIGLOS XIX Y XX 401-402
Swinburne y Hopkins 401
El verso libre moderno 402

CAPÍTULO XIII. TRANSICIÓN 403-410
El período que va del Renacimiento a nuestros tiempos se puede dividir en dos partes: la era barroca y la era moderna 403
La era moderna: cinco cambios importantes que la han condicionado 403
Los efectos de estos cambios en la literatura 404
aumento cuantitativo 404
tendencia hacia los niveles populares 404
especialización como reacción 404
aumento de vigor 405
La difusión de la educación, en la cual entra la difusión de los conocimientos clásicos 405
El fin del Renacimiento y la ola de reacción 406
Represión y oscurantismo 406
Desastres culturales 407
Principales crestas de la ola de reacción 408

CAPÍTULO XIV. LA QUERELLA DE ANTIGUOS Y MODERNOS 411-449
Introducción 411
Importancia de la Querella 411
Su teatro 412

PRINCIPALES ARGUMENTOS EMPLEADOS POR LOS MODERNOS 413-429
1) Las obras cristianas son mejores que las paganas.. 413
Dante, Milton, Tasso 414
la educación clásica y las Iglesias 414
2) La ciencia progresa, por consiguiente el arte progresa 415
fundamento sentimental de este argumento 415
su validez en la ciencia 416
su falsedad en el arte y en los problemas vitales ... 417
artes y oficios olvidados 418
"enanos en hombros de gigantes" 419
el continuo envejecimiento del mundo 420
la teoría de Spengler sobre las edades relativas de las civilizaciones 420
interrupciones y retrocesos del progreso 421
3) La naturaleza no cambia 422
los materiales del arte son constantes, pero cambian las condiciones de su realización 422
4) Los clásicos son necios o vulgares 423

necedades 424
lo sobrenatural 424
los mitos 424
el estilo 425
el pensamiento 425
vulgaridades 426
bajeza de acciones y de lenguaje 426
modales primitivos 428
facetas cómicas 429
Prejuicios que se ocultan tras estos argumentos 429-435
Infalibilidad del gusto contemporáneo 430
Nacionalismo en cuanto a la lengua 432
Oposición a la autoridad tradicional 433
Lo natural y lo convencional 434
Traducciones y originales; el latín y el griego 435

PANORAMA CRONOLÓGICO DE LA QUERELLA 435-448
Primera fase: Francia 436
la Academia francesa (1635) 436
Desmarets de Saint-Sorlin (1657) 437
Fontenelle (1683) 438
Perrault (1687-1697) 439
la *Historia de la guerra* (1688) 440
Huet y Boileau (1692-1694) 440
la reconciliación (1694) 441
Segunda fase: Inglaterra 441
Saint-Évremond (1661-1703) 441
Temple (1690) 441
Wotton (1694) 443
Boyle y las *Epístolas de Fálaris* (1695) 443
la *Disertación* de Bentley (1697) 443
Bentley y su edición de Milton 444
el *Cuento de un tonel* y la *Batalla de los libros* de Swift (1704) 445
la *Dunciada* de Pope (1742) 447
Tercera fase: Francia 447
Madame Dacier (1699) 447
Houdar de la Motte (1714) 447
Madame Dacier (1714) 448
la reconciliación (1716) 448
Resultados de la Querella 448-449

Tomo segundo

Capítulo XV. NOTA SOBRE EL BARROCO 7-13
Significado de la palabra "barroco" 7
La esencia del arte barroco es la tensión entre pasión y freno 8
Ejemplos tomados de la vida 8
Ejemplos tomados del arte 9
Los más grandes artistas barrocos 10
Influencias clásicas sobre su obra 11
Temas 11
Formas 12
Freno moral y estético 12
su exageración en el clasicismo 12
Unidad espiritual del mundo occidental 13

Capítulo XVI. LA TRAGEDIA BARROCA 14-26
Fuerzas clásicas y anticlásicas que operan en la tragedia barroca 14-19
Esmerada educación de los dramaturgos barrocos ... 14
Corneille 15
Racine 15
Milton 16
Dryden 17
Johnson 17
Addison 17
Metastasio 17
Cultura relativamente deficiente del público 17
Condiciones sociales favorecedoras de la tragedia barroca 18
urbanización 18
culto de la grandeza 18
conexión de la tragedia y la ópera barrocas 19
Los puntos flacos de la tragedia barroca 19-26
Limitación de su público 20
estrechez del repertorio temático 20
erudición clásica 20
Limitación de sus recursos 21
horror por las palabras "bajas" 22
pobreza de imágenes 23
estricta codificación del metro 23
exagerado freno de las emociones 24

extremada simetría 24
reglas artificiales 24
Conclusión 25

CAPÍTULO XVII. LA SÁTIRA 27-55
La sátira fué invento de los romanos 27
Poemas satíricos romanos 27
Prosistas satíricos romanos 28
Influencias griegas sobre la sátira romana y la sátira moderna 28
Luciano 29
Definición de sátira 29
Obras satíricas de la Edad Media 30
La sátira moderna, fruto del redescubrimiento de la sátira romana 31
Prosa satírica no influída directamente por modelos clásicos 33
Abraham a Sancta Clara 34
Prosa satírica influída por modelos clásicos 35
Luciano en España 35
Poesía satírica basada en la sátira romana 35-55
El Renacimiento 35
sátíricos italianos 36
el *Barco de los necios* de Brant 37
satíricos ingleses 37
satíricos franceses 39
la *Sátira menipea* y D'Aubigné 39
Régnier 39
satíricos españoles 42
La era barroca 43
Boileau 43
Dryden: su originalidad 43
epopeya burlesca 44
pinturas de caracteres 44
Pope 45
Johnson 46
Parini 46
Limitaciones de los poetas satíricos "clásicos" durante la era barroca: 47
Versificación 47
Vocabulario 49
Temas 53
Situaciones que determinaron esas limitaciones 54

Intento de emular las normas clásicas mediante el refinamiento de lenguaje 54
El orden social aristocrático y autoritario 54

CAPÍTULO XVIII. LA PROSA BARROCA 56-102
La era barroca, época de grandes prosistas 56
La prosa barroca se modeló sobre la prosa clásica, principalmente la latina 56

EL ESTILO DE LA PROSA 57-78
Dos escuelas diferentes 57
Cicerón 57
Séneca y Tácito 58
Imitadores modernos de Séneca y Tácito 59
el período suelto y el período cortado 60
actitudes políticas de que era portador el estilo a la manera de Séneca y Tácito 62
Imitadores modernos de Cicerón 63
Elementos que los prosistas barrocos tomaron de los clásicos 63
paralelos ilustrativos 64
alusiones indirectas 66
estímulo 67
recursos estilísticos 67
sonoridad 67
riqueza 70
simetría 71
división 72
antítesis 73
clímax 74
tricolon 76

LA NOVELA 78-89
Fénelon: su vida y su libro 78
El *Telémaco* 79
novela, epopeya, tragedia y otras fuentes del *Telémaco* 80
su finalidad pedagógica y crítica 81
sus sucesores 83
La *Pamela* de Richardson 83
influencias clásicas (de segunda mano) sobre este libro 84
el *Telémaco* 84
la *Arcadia* de Sidney 85

Las novelas de Fielding: *Joseph Andrews* y *Tom Jones* 86
su afirmación de que estos libros eran epopeyas .. 86
epopeyas cómicas de la Antigüedad 87
novelas griegas 88
qué hay de cierto en su afirmación 88
La ascendencia clásica de la novela moderna 89

LA HISTORIA 89-102
Gibbon y su obra: *La decadencia y caída del Imperio romano* 89
Su carácter internacional 90
Sus predecesores 90
el *Discurso sobre la historia universal* de Bossuet.. 90
las *Consideraciones sobre las causas de la grandeza de los romanos y de su decadencia,* de Montesquieu 91
Amplitud y arte de la obra de Gibbon 92
Estructura 92
Estilo 93
Defectos 94
es más romana que griega 95
no explica a qué se debió la caída de Roma 96
ojeriza contra el cristianismo 100
motivo de esta ojeriza 101
resultado: falsificación de la historia 101

CAPÍTULO XIX. LA ERA DE LA REVOLUCIÓN 103-217

1. INTRODUCCIÓN 103-119
El pensamiento y la literatura cambiaron en la segunda mitad del siglo XVIII 103
El calificativo de "romántica" es inapropiado para la nueva era, y falso en parte 103
Fué una época de protesta, en la cual tuvieron un papel vital los ideales griegos y romanos 104
¿Por qué se la llama a veces "anticlásica"? 105
La era revolucionaria abandonó las alusiones clásicas sobadas y sin imaginación. 105
Rechazó ciertos ideales clásicos 106
Abrió nuevos campos de pensamiento y de experiencia 107
Pero también penetró más profundamente en el significado de los clásicos 108
Fué un período de expansión y de exploración 108
La explosión de la perla barroca 108

La era revolucionaria se parece al Renacimiento, y fué complementaria de él ... 109
El Renacimiento exploró la literatura latina; la era revolucionaria exploró la griega ... 109
¿Qué cosa significó Grecia para los hombres de la era de la Revolución? ... 110
Belleza y nobleza ... 110
Libertad ... 110
literaria ... 110
moral ... 110
política ... 111
religiosa (es decir, rechazo del cristianismo) ... 112
Naturaleza ... 114
en la literatura ... 115
en la vida ... 115
Evasión y satisfacción ... 115
física ... 116
psíquica ... 117
estética ... 118

2. ALEMANIA ... 119-151
El Renacimiento del siglo XVI no llegó a Alemania ... 119
Tampoco la conmovieron los ideales literarios de la era barroca ... 120
El Renacimiento alemán comenzó a mediados del siglo XVIII ... 121
Winckelmann ... 122
Sus predecesores ingleses ... 122
Su *Historia del arte de la Antigüedad* ... 124
Lessing ... 125
El *Laocoonte* ... 125
la leyenda ... 125
el grupo escultórico ... 126
por qué se le admiraba tanto ... 127
Otras obras ... 129
Voss ... 130
Entusiasmo por Grecia en Alemania: Herder y Goethe. 131
Dificultad para asimilar las influencias griegas ... 131
Schiller ... 132
Los dioses de Grecia ... 132
Hölderlin ... 133
Paralelo con Keats ... 135
Goethe ... 136-151

Su amor a Grecia 136
Su huída a Roma 136
Sus obras 137
Ifigenia 137
las *Elegías romanas* 138
los *Xenia* 140
Hermann y Dorotea: idilio homérico 140
el *Ensayo sobre el genio de Homero* de Wood .. 142
la *Introducción a Homero* de Wolf 143
sus argumentos y sus conclusiones 143
su efecto sobre los eruditos y los escritores 145
las varias reacciones de Goethe ante las conclusiones de Wolf 146
el *Fausto II* 147
¿Qué cosa simboliza Helena la de Troya? 147
belleza física 148
experiencia estética 148
cultura griega 148
su dificultad y excelsitud 148
su inasibilidad para el hombre moderno 149
Euforión y los poetas revolucionarios 149
Fausto el alemán y Helena la griega 150

3. FRANCIA Y LOS ESTADOS UNIDOS 151-175
Las influencias clásicas fueron un factor preponderante en la Revolución francesa 151
Diversas expresiones de estas influencias 152
En el arte: David 152
En la música: Gluck 153
En la moral política: Rousseau 155
la idealización de Esparta 156
la inspiración de Plutarco 157
En el simbolismo político 159
En la oratoria y en la política 161
Expresiones paralelas en la revolución norteamericana.. 163
Instituciones, ilustraciones, lemas 163
Nombres de lugares 164
Jefferson como humanista 165
La literatura francesa de la Revolución 166-175
André Chénier 166
su hermano Marie-Joseph 167
su poesía 167
Chateaubriand 169

Los mártires 170
El genio del cristianismo 170
El heredero de la Revolución: Victor Hugo 172
Su revolución en el vocabulario poético 172
Su amor y su desprecio por Virgilio 173
Su rechazo de la disciplina de los clásicos 174

4. INGLATERRA 175-199
¿Qué cosa significó la civilización griega y romana para los poetas ingleses de la era revolucionaria? 175
Wordsworth podría parecer ajeno a la influencia clásica 176
en cuanto hijo de la naturaleza 176
en cuanto poeta que rara vez imitó a otros 176
en cuanto inventor de un nuevo estilo bucólico 177
Pero los clásicos significaron, para Wordsworth, nobleza espiritual 177
Historia romana 178
Filosofía estoica 179
Platonismo 181
Freno de las emociones 183
Byron: fué equívoca su actitud hacia Grecia y Roma 183
Conocía muy bien la literatura clásica 184
Pero los malos métodos de enseñanza le impidieron recibir de lleno su fuerza 185
Prefería los países mismos, y sus ideales 186
Keats, el Shakespeare de la era revolucionaria 187
Cómo adquirió sus conocimientos clásicos 188
libros latinos; traducciones; diccionarios; otros autores 188
los Mármoles de Elgin y los vasos griegos 189
Su poesía se resiente de las lagunas de sus conocimientos clásicos 190
Para Keats, la poesía y el arte griegos significaban belleza 190
Shelley, el Milton de la era revolucionaria 191
Su notable conocimiento del griego y del latín 191
Sus predilectos 192
Homero 192
Esquilo, Sófocles, Eurípides 192
Platón 193
Teócrito y otros poetas bucólicos 194
Aristófanes 195
Lucano 195

Lucrecio 196
Virgilio 196
escultura y arquitectura 197
Para Shelley, el espíritu griego significaba libertad 198
El reto y la compañía de los poetas griegos 198

5. Italia 199-214
Los poetas revolucionarios de Italia fueron pesimistas 199
Alfieri 199
Sus primeros años y su educación 199
Su vida madura 200
Sus tragedias 201
forma clásica 202
contenido revolucionario 202
Foscolo 203
Su vida revolucionaria 203
Su desencanto 204
las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* 204
Su sentido del pasado 205
los *Sepulcros* 205
forma 206
pensamiento 206
Leopardi 207
Su desdichada juventud .... [illegible]
Su erudición clásica 207
poemas "clásicos" inventados por él 208
Su esperanza en una revolución nacional: primeros poemas líricos 209
Su desencanto: poemas líricos posteriores 210
Su desesperación: las *Obritas morales* 211
Sus deudas para con el arte y el pensamiento clásicos 212
Leopardi y Lucrecio 213

6. Conclusión 214-217
La era de la Revolución y el Renacimiento 214
Otras fuerzas activas en esta época 214
Otros autores 215
Rica variedad de la era revolucionaria 216

Capítulo XX. EL PARNASO Y EL ANTICRISTO 218-258
Muchos de los escritores del siglo xix aborrecían el mundo en que vivían 218
Dieron la espalda a su mundo para volverse al de Grecia y Roma 219

porque era hermoso: Parnaso 220
porque no era cristiano: Anticristo 220

EL PARNASO: sus ideales 220-241
Freno de las emociones 222
Poe 222
Arnold 223
Leconte de Lisle y otros 224
Severidad de forma 224
Heredia 225
Carducci 226
Gautier 227
El arte por el arte 227
origen de esta teoría 227
sus peligros 229
Huysmans, Swinburne, Wilde 230
Profundo conocimiento de la literatura clásica en la mayor parte de los escritores del siglo XIX 231
Aspectos de su afán de evasión 233
la belleza física de Grecia y Roma 233
difusión del interés imaginativo por la historia 234
bajeza moral de la vida contemporánea 235
el empleo de figuras clásicas impersonales para expresar problemas personales 236
el *Ulises*, el *Lucrecio* y otros poemas de Tennyson 236
el *Empédocles en el Etna* de Arnold 238
carácter evocador de ciertas figuras míticas 238
las tragedias de Swinburne y de Arnold 239
la *Aventura de Balaustión* de Browning 239
El Parnaso significa algo más que una simple huída hacia el pasado 241

EL ANTICRISTO: principales argumentos contra el cristianismo 241-258
El cristianismo es algo oriental y bárbaro 242
Renan 242
Anatole France 242
Wilde 243
El cristianismo significa represión 244
Carducci 244
Leconte de Lisle 245
Ménard 246
Swinburne 246
Louÿs 247

El cristianismo es tímido y débil 250
Nietzsche 250
Flaubert 252
La contrapropaganda cristiana por medio de novelas populares 253
Los últimos días de Pompeya 254
Hipatia 254
Fabíola 254
Ben Hur 255
Quo vadis? 255
Mario el epicúreo 257
Solución del conflicto 258

CAPÍTULO XXI. UN SIGLO DE ERUDICIÓN 259-303
Durante los últimos cien años los conocimientos clásicos han aumentado en intensidad pero han disminuído en extensión 259
Razones del aumento: 261
El empleo de los métodos de las ciencias experimentales 261
El empleo de los métodos de las ciencias aplicadas .. 262
La sistematización 263
Los métodos de producción en masa 263
La especialización 264
La cooperación internacional 265
Tres campos concretos en que la erudición clásica ha afectado a la literatura: 266

LA HISTORIA 267-275
Niebuhr 267
Mommsen: ¿por qué no llegó a terminar su *Historia romana?* 270
Fustel de Coulanges 273
Meyer 275

LA TRADUCCIÓN 275-290
Polémica entre Arnold y Newman acerca de la traducción de Homero 276
la lengua de Homero 277
paralelo con la versión inglesa de la Biblia 282
Lang 283
(Los poemas de Arnold: *La muerte de Balder* y *Sohrab y Rustum)* 283
Tennyson 286
Butler 286

Lawrence 288
Fallas de las traducciones hechas por eruditos profesionales 289

La educación 290-303
Ejemplos de los malos métodos de enseñar las asignaturas clásicas 290
Decadencia en el conocimiento general de los clásicos . 293
Razones de esta decadencia: 294
el progreso científico, el industrialismo, el comercio 294
la educación para todos 294
malos métodos de enseñanza: tipos y resultados ... 295
indolencia 295
culto de la disciplina 295
especialización excesiva 297
la actitud científica: Housman 298
malas traducciones 300
estilo desagradable 300
fealdad de los libros 301
la *Quellenforschung* 301
fragmentación de los temas 302
El fracaso de la enseñanza clásica y la responsabilidad del erudito 303

Capítulo XXII. LOS POETAS SIMBOLISTAS Y JAMES JOYCE 304-330
El simbolismo 304
Los principales poetas simbolistas que emplean materiales clásicos: 304
Mallarmé, Valéry, Pound, Eliot 305
Joyce y los dos libros en que utiliza leyendas griegas ... 305
Técnica impresionista de los simbolistas 305
Cómo estos escritores procuran emplear formas clásicas .. 308
El *Ulises* de Joyce y la *Odisea* 308
Cómo emplean las leyendas clásicas 311
Figuras simbólicas 311
el Fauno 312
Herodías 313
la joven Parca 313
Narciso 314
la pitia 315
Dédalo 315
Mitos 316

el descenso al mundo de la muerte 316
la *Odisea* de Homero 316
la *Eneida* de Virgilio 317
Cristo y su victoria sobre el infierno 317
la *Comedia* de Dante 318
los *Cantos* de Pound 318
el *Ulises* de Joyce 318
las leyendas predilectas de Eliot 320
Sweeney como Teseo 320
Sweeney como Agamemnón 321
Filomela 321
Tiresias 322
la Sibila 324
El trasfondo clásico de imágenes y alusiones en los escritores simbolistas 325
Resumen: 326
Su deuda para con la literatura grecorromana es difícil de estimar 326
su poesía es oscura 326
el *Papiro* de Pound 326
su conocimiento de los clásicos no es intelectual ... 327
aman la poesía y la mitología grecorromanas como estímulo y como consuelo 329

CAPÍTULO XXIII. LA REINTERPRETACIÓN DE LOS MITOS 331-358

INTERPRETACIONES FILOSÓFICAS Y PSICOLÓGICAS 331-338
Los mitos como hechos históricos 331
dioses y hombres heroicos (Evémero) 331
los dioses como demonios 332
los dioses como personificaciones de tribus, animales, etapas de la civilización 333
Los mitos como símbolos de verdades filosóficas 334
Los mitos como símbolos de procesos naturales 335
la carrera del sol 335
resurrección y reproducción 335
derivaciones psicológicas 336
Freud 336
Jung 336

TRANSFORMACIONES LITERARIAS DE LOS MITOS 338-358
André Gide 338
influencia de Wilde sobre Gide 339

Dramaturgos alemanes 340
O'Neill 340
Jeffers y Anouilh 341
De Bosis 341
Camus 342
Spitteler 343
Prometeo y Epimeteo 343
Primavera olímpica 344
sentidos alegóricos 345
elementos griegos y suizos 346
Spitteler como artista y como voz de la naturaleza . 346
Los modernos dramaturgos franceses 347
por qué emplean los mitos griegos 348
autoridad y sencillez 348
significados modernos 348
fuentes de humor y de poesía 349
forma clásica de sus obras teatrales 349
cambios introducidos en las tramas 349
verdades inesperadas 351
nuevos motivos 352
lenguaje moderno 354
nuevos símbolos 356
lo sobrenatural 357
elocuencia 357
La permanencia de los mitos 358

CAPÍTULO XXIV. CONCLUSIÓN 359-369
La continua corriente de influencia clásica sobre las literaturas modernas 359
Otros autores y otras expresiones de esta influencia ... 359
Pensamiento filosófico grecorromano 359
Estímulo indirecto de los clásicos 360
Wagner 360
Whitman 360
Tolstoi 361
La historia de la educación 361
Corrientes ajenas a la influencia grecorromana 362
Esta continuidad se suele subestimar o desconocer 363
No son lenguas muertas las que todavía se leen 363
Los acontecimientos históricos no están muertos mientras sigan produciendo resultados 364
La literatura, eterno presente 364

La continuidad de la literatura occidental: lo que Grecia y Roma nos enseñaron: 365
Leyendas 365
Lengua y filosofía 365
Esquemas literarios y los ideales del humanismo 365
Historia e ideales políticos 366
Significado psicológico de los mitos 366
Dos pugnas importantes: 366
Cristianismo contra paganismo grecorromano 366
Materialismo contra pensamiento y arte 366
La civilización no consiste en la acumulación de riquezas, sino en la vida del espíritu 367

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA 371-378

ÍNDICE ANALÍTICO 379-453

ERRATAS OBSERVADAS

Tomo primero:

P. 17, n. 7, l. 2, *léase:* *καὶ σύ, τέκνον*

P. 24, n. 13, l. 2, *léase:* E. Norden.

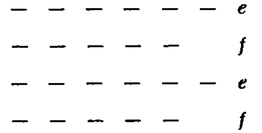
P. 42, n. 2, *léase:* Bodvar Biarki.

P. 121, n. 6, l. 5, *léase:* un poema... compuesto...

P. 207, l. 20, *léase:* representaciones *kabuki.*

P. 296, n. 25, léase: *servitii aulici...*

P. 354: en el esquema de la copla pindárica, el último miembro está mal distribuído. Debe ser así:



Tomo segundo:

P. 37, n. 17, l. 2, léase: *Stultifera nauis.*

P. 66, l. 19, *léase:* desventajas de...

P. 76, l. 16, léase: *We here highly resolve...*

P. 111, l. 6, *léase:* Madame Tallien.

P. 117, l. 5, *léase:* de Chateaubriand.

P. 124, n. 11, l. 6, *léase:* E. Maass.

P. 240, l. 5, *léase:* Balaustión (cuyo nombre...

P. 251, n. 64, *léase:* Teognis dice *ἀγαθοί* y *κακοί*...

P. 282, n. 25, l. 2, *léase:* es una expresión...

P. 290, l. 2, la llamada debe ser 43 en vez de 44.

P. 295, n. 51, léase: *Childe Harold's...*

P. 309, l. 21, *léase:* que encuentra Odiseo.

P. 312, l. 8, suprimir la palabra *tal.*

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de junio de 1996 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F.
Se tiraron 3 000 ejemplares.

